

ملتقى النقد الأدبي

فوائد لا تحصى تنتج من اجتماع أهل الفن الواحد، وتزداد الأهمية إذا كان هذا اللقاء بين من تمثل الكلمة عندهم بمستوياتها المتعددة منطلقا وأداة وبها، أيضا، تكتمل الغاية.

لذا كان الملتقى الأدبي الأخير والذي عقد في الكويت وخصص لمحور النقد الأدبي مناسبة طيبة، بل ومتميزة، في عملها ومجرياتهما ونتائجها وككل لقاء لابد أن يطرح على بساط التساؤل حصاد هذا اللقاء بعد أن انفض سامره.

هناك ثلاثة أمور أساسية متعلقة بها آمال كل ندوة وتسعى إلى تحقيقها:--
أول هذه الأمور أن ثمة محورا أو مجالا بحثيا ستسلط عليه الأضواء وستحفر أصوله وتحدد حدوده التاريخية وتتم متابعة تفرعاته وعلاقاته وإبداعاته. وهذا ما يقوم به الباحثون عادة. وكان النقد الأدبي في منطقة الخليج والجزيرة العربية هو محل البحث والدراسة، وهذا أمر يحدث لأول مرة.

أما الهدف الثاني، فهو ملازم للهدف الأول، ونعني به فحص هذه البحوث فحصا علميا مباشرا يصوب ويستدرك ويبلور أفكارا جديدة مكمل للبحوث. وهذا ما كان مفترضا أن يقوم به المعقبون وينضجه الحاضرون من المشاركين.

أما الهدف الثالث، فهو هذا اللقاء المباشر بين كوكبة من أصحاب التخصص في الحقل الواحد، وهذا اللقاء ليس اجتماعيا، وإن كان هذا جميلا، ولكنه يتطلع إلى ما هو أبعد، فالهدف الأكبر هو في تحقيق مستوى عميق من الفهم يتولد من مثل هذا اللقاء، لأن كل فكرة لها حامل هي جزء منه وهو جزء منها. لذا لا تكتمل صورتها المثل إلا إذا قدمها صاحبها بلغته ونبرات صوته، مجليا ومزيلا لبسها ومحددا جوهرها، ومتحفزا للدفاع أو بيان حجمها.

إذا في اللقاء نفهم ما لا نفهمه من الكلمة الباردة على السطح الأملس من الورقة.
إن مثل هذه الحوارات تصل بأصحابها إلى تخوم شواطئ منبسطة ممتدة وضوحا وجلاء.
هل تحقق كل هذا؟

إن النظرة الموضوعية قد تتلمس جوانب الصورة فيستوى عمودها، وتبدو الأهداف ما بين المتحقق كليا أو جزئيا، فنرى أن الهدف الأول تحقق منه شيء كثير، ولأن الكمال غير متيسر لأحد، خاصة إن العاملين في النقد الحديث لهم تصوراتهم بل وشططهم الذي يتحكم في التوجه العام فيخرج بعضهم، مجتهدا، عن الإطار المرسوم. لذا وجدنا أن بعض البحوث في خروجها عن الإطار العام وقعت في شرك التداخل مع غيرها من البحوث الأخرى، وقد أخل هذا بالمستوى العام للندوة والبحوث.

الهدف الثاني كان أقل الأهداف تحققا، فمع أن بعض التعقيبات جاء مفيدا مباشرا إلا أن البعض الآخر اكتفى، إما بملامسة الموضوع من بعيد أو ابتعد عنه إلى موضوع آخر متعلق به. أما تعليقات الحضور فقد اتسمت بالعمومية والهروب من مناقشة صلب البحوث إلى قضايا عامة أصبح طرحها يمثل سمة واضحة من سمات الندوات التي لا يحرص المشاركون فيها على قراءة البحوث قراءة متأنية والدخول في تفاصيلها ودقائقها، والذي هو وحده الكفيل بتحقيق الهدف المنشود من عرض هذه الدراسات على أصحاب الاهتمام الواحد.

ويبقى الهدف الثالث الذي نستطيع أن نقول إنه تحقق كاملا، فمن تابع هذه الندوة والتقى بالباحثين والضيوف المساهمين واستمع إلى مداخلاتهم وأنصت إلى حواراتهم المباشرة أو غير المباشرة وجلساتهم الجانبية، سيدرك أن شيئا كثيرا تحقق وأن ظلا لا من عدم الفهم أو التفهم قد زالت ونقاطا كثيرة حول النقد الحديث وتطوراتها بل وقفزاته قد تجلت جوانبها فبدت واضحة مفهومة.
إن كل هذه أهداف جليلة عزيزة جديرة بعقد مثل هذه الندوات لها.

● د. سليمان الشطي

كلمة البيان

الترادف

في اللهجة البحرينية

دراسة دلالية وصفية

د. علي محمد المدني - جامعة البحرين - كلية الآداب

يقوم هذا البحث على المنهج الوصفي العام، وذلك بدراسة ثمانين
لفظاً من المترادفات، في اللهجة البحرينية، جمعت بطريقة شبه
عشوائية، وجردت من حصيلته الباحث الخاصة، بالتذكر
العشوائي، ومن التسجيلات الصوتية لطائفة من الناطقين
باللهجة.

منهج
البحث:

يفطن المجيب - بحسه اللغوي - إلى وجود فروق بين المترادفات، ولعل في هذا تأييدا لمذهب القائلين بالمترادف، وقد أكدت المقابلات الشخصية، والتسجيلات الصوتية هذه الحقيقة، فظهر أن الكثير من أهل اللهجة لا يدركون الفروق. وفي الأسلوب المباشر قد يدفع المجيب دفعا إلى البحث عن الفروق، وقد وقع هذا بالفعل عند كثيرين، والأعجب من ذلك أن الفروق كثيرا ما كانت متفاوتة - بعض - الشيء بين الذين تمت مقابلتهم، ولذلك اعتمد - في بيان الفروق - اختيار الاجابات الأكثر توافقا، وقد يعتمد اختيار أكثر من وجه للمعنى، لتعدد القائلين بتعدد وجوه المعنى، واتفاق بعضهم على وجه، وبعضهم على وجه آخر، ومن هنا فقد تناولت الدراسة نوعين من المترادف هما: المترادف التام أو الكلي، والمترادف غير التام أو الجزئي، وذلك بسبب تفاوت أهل اللهجة في درجة التمكن من معرفة الفروق الدقيقة بين المترادفات، حيث يستخدم بعضهم مترادفات غير تامة بدل ألفاظ يظن أن بينها اشتراكا تاما في المعنى، غافلا عن الفروق الدقيقة.

هذا من جانب، ومن جانب آخر يظهر أن الذهاب إلى وجود نوعين من المترادف: تام وغير تام، يفصل الخلاف في حقيقة هذه الظاهرة بين القائلين بها وبين منكري وجودها.

وعلى هذا الأساس التوفيقي بنيت هذه الدراسة القائمة على:

- بيان معاني الألفاظ التي تناولها البحث.

- ذكر نوع المترادف فيها.

- تفسير وقوعه.

- الوقوف على الفروق الدلالية بين المترادفات، في حالة المترادف غير التام.

واعتمد في تحليل معاني الألفاظ ومعرفة الفروق الدلالية الدقيقة في استعمالاتها المختلفة على فهم الباحث - بوصفه أحد الناطقين باللهجة - وعلى المقابلات الشخصية لبعض أهل اللهجة.

وقد لوحظ في المقابلات الشخصية أن كثيرا من الناطقين باللهجة لا يميزون الفروق الدقيقة بين المترادفات، وتم التحقيق عن هذا بتوجيه الأسئلة إليهم بأسلوب مباشر أحيانا، وبأسلوب غير مباشر أحيانا. والسؤال غير المباشر هو: ما معنى لفظ كذا؟ ثم ترك الفرصة للمسؤول عنه يجيب. وبعد ذلك يكرر السؤال عن مرادفات اللفظ. والسؤال المباشر هو: ما الفرق بين كذا وكذا وكذا؟ وتعرض عليه الألفاظ المترادفة، فمثلا يسأل أحدهم: ما معنى (بخيل)؟ فيقول: الحريص على المال، لا ينفقه. ثم يسأل عن معنى (حريص)، فيقول: هو البخيل. ثم يسأل عن معنى (لجة)، فيقول: بخيل ثم عن معنى (زطي) و (مكفخ) و (برص)، فيقول: «كله واحد، كله واحد»، أي كلها بمعنى واحد.

ويسأل بعضهم عن الفروق بين مثل هذه الألفاظ، فيعبر عنها بدقة وتمييز واضح بينها، وقد يشعره حسه اللغوي بعدم وجود فروق في بعضها، فيقول بالمترادف التام وفريق آخر يعبر عن دلالة كل لفظ من المترادفات بتعبير مختلف عن الآخر، والمعنى واحد! فهو كأنه يشعر بأن ثمة فروقا بينها، ولكن يعجز عن بيانها. وفريق ثالث يشعر أنه لا فروق بينها حقا، ولكنه يتحمل في التماس بعض الفروق، لكي يرضي السائل. ومن هنا تبين أن السؤال بالأسلوبين - المباشر وغير المباشر - لا يخلو من بعض السلبات، ففي الأسلوب غير المباشر قد لا

- تتبع أصول المترادفات، والتعرف على مدى قربها وبعدها عن الفصحى.

- الرجوع إلى لهجة «السنة» في صوتيات الألفاظ من غير الدخول في خصائصها اللغوية. وأما لهجة «البحارنة» فقد نالت حظها موفورا في رسالة دكتوراه (١).

- اعتماد الرموز التالية لأصوات الحروف الإضافية:

ج تنطق CH كما في لفظ CHILD

ك مثل القاف القاهرية، وكما في لفظ GOOD.

وضع السكون على أول حرف من اللفظ يعني أن اللفظ ينطق بهمزة وصل خفيفة، نحو (سَطْرَة) و(لُفْحَة) وغيرهما.

ظاهرة الترادف في اللغة:

الترادف ظاهرة لغوية ثابتة، وحقيقة دلالية شائعة، في شتى اللغات واللهجات، وإن أنكرها بعض المنكرين.

ولا بد من الوقوف على المقصود من الترادف، قبل دراسة الظاهرة في اللهجة البحرينية.

وقد فصلت المعاجم اللغوية في دلالة المعاني المفهومة من باب (ردف)، وخلاصتها أنه يقال: (ردف الرجل وأردفه) أي ركب خلفه. و(ارتدفه) خلفه على الدابة. و(رديفك): الذي يرادفك، والجمع ردفاء وردافي.

فالردف على هذا هو اتباع شيء شيئا، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو (الترادف) (٢).

والترادف في اصطلاح علم اللغة - عند القائلين به على إطلاقه - هو دلالة لفظين أو أكثر، على معنى واحد، نحو أسد وليث وضرغام، للسبع المعروف، ونحو بر

وقمح وحنطة للحب المعروف.

وقد أشار هذا التعريف مشكلة كبيرة بين القائلين بالترادف وبين منكريه، قديما وحديثا، وذلك أنه لا يمكن التعبير - عندهم - عن المعنى الواحد بألفاظ متعددة، وأن الكلمات التي ترادفت على المعنى الواحد، بينها فروق دقيقة، لا تخفى على عالم اللغة، وإن تنوسيت عند أهلها مع مرور الزمن. ومن هذا المنطلق، ظهر - في دراسة ظاهرة الترادف عند اللغويين العرب - ما عرف بالفروق اللغوية، التي عني بالتأليف فيها طائفة منهم: أبو زيد الكلابي (٣)، وقطرب (٤)، وأبو زيد الأنصاري (٥) وأبو حاتم السجستاني (٦)، وأبو بكر بن جعد (٧)، والقاسم بن محمد العجلاني (٨)، والزجاج (٩)، والبكري (١٠)، وغيرهم.

وقد كان علماء الفروق من منكري الترادف، ولكنهم خدموا ظاهرة الترادف خدمة بالغة! وذلك بفضل جهودهم في جمع الألفاظ التي عدت مترادفات عند غيرهم، ولكنها عندهم مشتركة في قدر من المعنى، أي أن بينها ترادفا جزئيا.

ولا بد في هذه الدراسة أن نفرق بين نوعين من الترادف، يمكن أن نعبر عنهما بالترادف التام، أو الكلي، والترادف غير التام، أو الجزئي. وكثير من القائلين بالترادف يقبلون، النوعين وأما القائلون بالفروق فإنهم يعنون بالترادف غير التام، وإن لم يسموه ترادفا، وكتبهم شاهده على هذا، فهي موضوعة أصلا لجمع الألفاظ التي تظهر أنها مشتركة في المعنى، ولكن بينها فروقا دقيقة، وهدفهم هو إظهار هذه الفروق. والحقيقة أن وجود هذه الفروق هو الفاصل بين نوعي الترادف. والقول بإنكار الترادف التام هو الأظهر - في نظرية الترادف في علم اللغة

ابن فارس يتبنى مذهب شيخه ثعلب في أن اللغة «ليس منها اسم ولا صفة إلا ومعناه غير معنى الآخر.. وكذلك الأفعال، نحو مضى وذهب وانطلق، وقعد وجلس، ورقد ونام وهجع.. ففي قعد معنى ليس في جلس، وكذلك القول فيما سواه» (١٥). وهذا السيوطي ينقل عن العلامة عز الدين بن جماعة قوله الفصل في الخلاف في كثرة المترادفات أن: «من جعلها مترادفة ينظر إلى اتحاد دلالتها على الذات، ومن يمنع ينظر إلى اختصاص بعضها بمزيد معنى، فهي تشبه المترادفة في الذات والمتباينة في الصفات» (١٦). وهذا الذي ذكره ابن جماعة عن مذهب المانعين، فيه محاولة لتفسير الترادف، وتفسيره هذا - وإن كان صحيحا - فإنه تفسير واحد، من بين عدة تفاسير أخرى لوقوع الترادف في اللغة.

وأما الجرجاني فقد أورد للترادف تعريفا عاما من غير قيود فقال: هو «عبارة عن الاتحاد في المفهوم»، ثم قيده بقوله «وقيل: هو توالي الألفاظ المفردة، الدالة على شيء واحد، باعتبار واحد. ويطلق على معنيين: أحدهما: الاتحاد في الصدق، والثاني: الاتحاد في المفهوم. ومن نظر إلى الأول فرق بينهما، ومن نظر إلى الثاني لم يفرق بينهما» (١٧).

وقد عني المحدثون من علماء اللغة بمثل هذه القيود وغيرها. فاشتروا لتحقيق الترادف التام شروطا أهمها:

أولا: الاتحاد التام في المعنى بين المترادفات: (١٨)

فإن وجد أدنى اختلاف دلالي بينها، عد الترادف جزئيا، وذلك لوقوع اشتراك في الدلالة بين هذه الألفاظ، وغالبا ما يكون هذا الاشتراك في قدر كبير من المعنى، والاختلاف يسير.

الحديث - عند العلماء العرب والغربيين على السواء.

يقول أحمد مختار عمر: «إذا أردنا بالترادف التطابق التام الذي يسمح بالتبادل بين اللفظين، في جميع السياقات، دون أن يوجد فرق بين اللفظين، في جميع أشكال المعنى (الأساسي، والإضافي، والأسلوبية، والنفسي، والإيحائي)، ونظرنا إلى اللفظين في داخل اللغة الواحدة، وفي مستوى لغوي واحد، وخلال فترة زمنية واحدة، وبين أبناء الجماعة اللغوية الواحدة - فالترادف غير موجود على الإطلاق» (١).

ويرى ألمان (UIIMANN) أنه من البدهيات في علم اللغة المعاصر، أن الترادف الكامل لا وجود له. وينقل عن بلومفيلد (BLOOMFIELD) قوله: أن كل صيغة لغوية لها دلالة محددة ثابتة. ولما كانت الصيغ مختلفة صوتيا (فونوميا)، فإننا نفترض أن معانيها مختلفة، ونحسب تبعاً لذلك أنه لا يوجد ترادف حقيقي بينها (١٢). وأما بالمر (PALMER) فقد قرر أنه لا يوجد ترادف حقيقي بين الألفاظ، وأنكر وجود لفظين متفقين في الدلالة تمام الاتفاق (١٣).

ويذهب هيري (HERVEY) إلى تعميم واسع يقرره على جميع اللغات، حين يرى أنه لا توجد لغة بها كلمات ترادف كلمات أخرى تمام المرادفة (١٤).

فكل هؤلاء ينكرون الترادف التام، على اختلاف بينهم في المصطلح، فهو عند أحمد مختار: «التطابق التام» وعند ألمان «الترادف الكامل» ويسميه بالمر «الترادف الحقيقي».

وقد سبق القدماء من اللغويين العرب هؤلاء جميعا في رفض الترادف التام، فهذا

في زمن، وتصبح مغمورة بعد حين. ولا يتم الترادف بين ألفاظ لا يجمع المعرفة بها زمن واحد.

رابعا: ألا يكون الترادف بسبب تطور صوتي: (٢٦) على نحو ما يلاحظ في حالات القلب والإبدال وغيرهما من الظواهر التي تقع بسبب التطور الصوتي. هذا وقد ساد في تاريخ العربية - عند كثير من العلماء والدارسين - القول بإبطال الترادف، بسبب إغفال أحد الشروط السابقة.

والحقيقة أنه لا يمكن إغفال الترادف، بسبب غياب أحد الشروط السابقة، ولكن لابد من التفرقة بين الترادف التام، والترادف غير التام، فالأول ما تحقق فيه جميع الشروط، السابقة، والثاني: ما تخلف فيه بعضها، مع بقاء قدر كبير من الاشتراك في المعنى بينها.

وكثيرا ما يختل الاتحاد التام في المعنى بسبب تحول الصفات إلى أسماء (١٩) - حيث تستخدم صفة الشيء للدلالة عليه - أو بسبب المجازات (٢٠)، التي نسي أصلها المجازي، فحلت محل المعاني الحقيقية، أو بسبب عدم مراعاة السياق الذي يغير دلالة الألفاظ المفهومة من ظلال المعاني الضمنية أو النفسية التي توحى بها السياقات المختلفة (٢١).

وقد شغل جون لا يونز كثيرا بهذا الجانب النفسي، وعقد له مجثا خاصا - في معالجته ظاهرة الترادف في اللغة - فرق فيه بين ما سماه «الترادف الإدراكي» وبين «الترادف الوجداني» (٢٢) COGNITIVELY SYNONYMOUS AND EMOTIVELY SYNONYMOUS.

ثانيا: الاتحاد في البيئة اللغوية: (٢٣)

مترادفات في اللهجة البحرينية:

وقد نص عليه ابن جني بقوله: «وكلما كثرت الألفاظ على المعنى الواحد، كان ذلك أولى بأن تكون لغات لجماعات، اجتمعت لإنسان واحد، من هنا ومن هنا» (٢٤) ولا يتحقق الترادف التام بين الألفاظ ما لم تنتم إلى لغة واحدة، بل إلى لهجة واحدة. وقد كثر الترادف في العربية بسبب التداخل بين اللهجات العربية، وأخذ بعضها من بعض، وبسبب أخذ العربية من لغات أجنبية، ولا يتم الترادف في مثل هذه الحالات لاختلاف الأصول اللهجية أو اللغوية بين الألفاظ.

١ - سَحَبَ ٢ - يَرَّه ٣ - سَمَتَه ٤ - مَطَّه ٥ - تَلَّه: كلها تدل على الجذب ونحوه، وكلها فصيحة على اختلاف في أصل الاستعمال، فالسحب معروف، و(يَرَّه) أصلها جرَّه أبدلت الجيم ياء كما هو معروف في اللهجة

وقد نص عليه ابن جني بقوله: «وكلما كثرت الألفاظ على المعنى الواحد، كان ذلك أولى بأن تكون لغات لجماعات، اجتمعت لإنسان واحد، من هنا ومن هنا» (٢٤) ولا يتحقق الترادف التام بين الألفاظ ما لم تنتم إلى لغة واحدة، بل إلى لهجة واحدة. وقد كثر الترادف في العربية بسبب التداخل بين اللهجات العربية، وأخذ بعضها من بعض، وبسبب أخذ العربية من لغات أجنبية، ولا يتم الترادف في مثل هذه الحالات لاختلاف الأصول اللهجية أو اللغوية بين الألفاظ.

ثالثا: الاتحاد في العصر: (٢٥)

اللغة بوصفها كائنا حيا تستحدث فيها ألفاظ وتموت أخرى، وتشتهر ألفاظ منها

(دَبَّر) بالتضعيف لم يرد في الفصحى للدلالة على الذهاب، ولكن قد جاء (دبر) مخففاً، و(أدبر) بالهمزة، ومعناه ولى (٣١١) يقال: دَبَرَ النهار وأدَبَرَ (٣٢).

و(راح) أصلها من رحت القوم ورحت إليهم وعندهم روحاً، ورواحاً: ذهبت إليهم (٣٣). وفي اللهجة تأتي (راح) لازمة، أو متعديّة بنفسها، يقال: رَحَبَ البيت، أو متعديّة باللام فيقال: (رَحَبَ لَهُمُ)، وبهذا يكون الترادف بين (دَبَّرَ، وَرَاحَ) تاماً، إلا إذا أفاد (دبر) معنى الذهاب السريع، فيقع الترادف عندئذ غير تام، بسبب عدم التطابق الكلي في المعنى بينهما.

١ - ثَبَّرَ ٢ - كَرَّاحَ:

وكلاهما يفيد معنى الجزر الذي هو ضد المد، في صفة البحر. والأول أكثر شيوعاً، والثاني فيه نوع من التخصيص، فلا يقال (كَرَّاحَ) إلا إذا ظهرت الأرض،

بعد انحسار ماء البحر، وعلى هذا فـ (الكَرَّاحُ) هو ما بعد الثبر، وكأنه صفة من صفات الثبر، وهذا يعني أن الترادف بينهما غير تام، بسبب تحول الصفة إلى اسم، وفي الفصحى: القراح من الأرض: أي البارز الظاهر، الذي لا ماء به ولا شجر (٣٤). وأما (ثَبَّرَ) فمن قولهم: ثبر البحر إذا جزر (٣٥)، فهو جار في اللهجة على معناه الفصحى.

١ - رَكَ ٢ - كَحَّ:

الأول يطلق على الموضع الضحل مأوّه في البحر. وأصله قريب من هذا المعنى، فقد نقل الأزهري عن الليث قوله: «والرقة كل أرض إلى جانب واد ينبسط عليها الماء أيام المد، ثم ينحسر عنها الماء» (٣٦). وأما الثاني فهو أرض صخرية مستوية (في البحر)، يقال: (طَلَعَتِ الكَحَّةُ)، إذا انحسر عنها الماء. ولعله مأخوذ من القح وهو

البحرينية. و(السمت) يغلب عليه في الاستعمال للجل ونحوه. و(المطّ) لسحب الأشياء المرنة. وأصل استخدامهما في اللهجة جاء من قول العرب: (مطّ الدلو)، أي جذبه (٢٧). و(التل) يقع في اللهجة على السحب الشديد، ويختص بالعقلاء، وأصله: تل يتل أي صرعه على التل (٢٨). وتبدو في المعجم صلة مادة (تلّ) بالشدة واضحة في استعمالات كثيرة، وفي ذلك إشارة إلى أن معنى الشدة استخدم مرادفاً للسحب والترادف بين (تَلَّهَ) و(سحبه) غير تام، وذلك لعدم وجود الاتفاق التام في الدلالة بين اللفظين، لأن (تَلَّهَ) قد تدل على السحب السريع الشديد. هذا والترادف تام بين (يَرَهُ) و(سُحِبَ)، إذ لا توجد بينهما فروق في الاستعمال.

١ - ذَلَفَ ٢ - وَلَّى (بالإمالة) ٣ - دَبَّرَ ٤ - رَاحَ:

كلها أفعال ماضية تفيد الذهاب والمغادرة ويفيد كل من (ذَلَفَ) و(دَبَّرَ) الذهاب بخطى سريعة، وغالباً ما يكون مصحوباً بالخيبة. ويلاحظ في كل من الأول والثاني ظلال نفسية، إذ يصدران من متكلم مستاء للتعبير عن خلاصة من شخص غير مرغوب فيه، ولكن (ذَلَفَ) أشد من (وَلَّى)، ولذلك لا يقع الترادف بينهما على التمام، لهذا الاختلاف الدقيق في الإيحاء النفسي. ويختفي هذا الإيحاء في معنى كل من (دَبَّرَ) و(راح)، إذ لا استياء، هذا مع دلالة (دبر) غالباً على الذهاب السريع وكلها عربية فصيحة، فـ (ذَلَفَ) أصله دَلَفَ، قلبت الذال المعجمة دالاً مهملة، بسبب التطور الصوتي، وقد نقل الزبيدي أنه يقال: دلف الشيخ، إذا مشى وقارب الخطو (٢٩). ويقال: وَلَّى الشيء وتولّى إذا أدبر (٣٠). ويلاحظ أن

أصل الشيء وخالصه (٣٧). فكأن (الكحة) أصل لقاع البحر. والاشتراك في المعنى بين اللفظين واضح، ولكن ليس بينهما ترادف تام، فكلاهما من صفات الأرض البحرية.

١ - تَضَحَّ ٢ - تَكْعَكُ ٣ - تَكَرَّكَ ٤ - تَقَدَّعَ

كلها بمعنى ضحك مع تفاوت في درجات الضحك، ويمكن أن يتدرج على النحو التالي: (تضحك) فلان، ثم (تكعكع)، إذا أصدر صوتا في ضحكه، وحكاية صوت الضحك واضحة في حروف المادة، ومادة كع وكعكع موجودة بالمعجم العربية، ولكن معانيها بعيدة عن الضحك. وإذا زاد الضحك المصحوب بالصوت يقال: (تكركر)، وفي مادته أيضا وضوح حكاية صوت الضحك. ونقل ابن الأعرابي أن (كركر) معناه اشتد ضحكه (٣٨)، ويقال: فلان (تقدع) إذا بالغ في الضحك إلى درجة الاستلقاء على القفا. وأصل مادة (قدع) يشير إلى معاني الميل والاعوجاج (٣٩)، لأن الذي يستلقي يميل بجسمه إلى الوراء.

ويتضح من هذه المعاني أن الترادف غير تام بين هذه الأفعال، لاختلاف مراتب الحدث فيها.

١ - نُولَ ٢ - كَرَوَهْ

كلاهما بمعنى الأجرة، ويختص الأول بأجرة الركوب (في سفينة أو سيارة مثلا)، بينما يغلب على الثاني أن يكون أجرة للعامل. وكلاهما عربي فصيح فالأول مصدر نال، يقال: نلت له بشيء - بالضم - ونلت به نولا ونوالا، أي أعطيته، وشاهد هذا الأصل الفصح الحديث: «فحملوهما بغير نول» - يعني موسى والخضر عليهما السلام (٤٠). و(الكروة) مأخوذ من قولهم: أعط

الكَرَى - يعني المكاري - كروته - بالكسر - أي كراءه (٤١).

ولا يتحقق الترادف التام بين اللفظين لاختلافهما في مورد الاستعمال، وإن كان معناهما العام واحدا، وهو الأجرة.

١ - فُلُوسَ ٢ - بِيْزَات ٣ - قَوَازِي:

(الفلوس) عربية معروفة، جمع فلس و(البيزات) جمع (بيزه)، وهي عملة هندية كانت سائدة في البحرين قبل العملة العربية. وقد جمعت (بيزه) على (بيزات) جمع مؤنث سالما، من باب تعريب اللفظ.

وأما (قوازي) فدلالته أوسع، إذ يطلق على المال وعلى كل متاع ثمين، لأنه جزء من المال فهو من باب إطلاق الجزء على الكل، وهو قديم يكاد يكون منقرضا في الاستعمال اليوم، واللفظ عربي بحروفه، ولكنني لم أقع على أصل واضح له، إلا أن يكون من قَوَزَ النبات تقويضا، أي كثر (٤٢).

ولازال الناس - في البحرين - يقولون (فلوس) و(بيزات)، في استعمال مترادف في المعنى تزايفا تاما. على أن مثل هذا الترادف لا يعد تاما عند علماء اللغة الحديثين، وذلك لفقدان شرط الاتحاد في البيئة اللغوية - (البيزات) دخيل معرب، وأصله هندي، وعلى هذا يكون الترادف بين (الفلوس) و (البيزات) ترادفا غير تام. ولا يتم الترادف بين لفظي (فلوس) وقوازي لسببين: أولهما غياب شرط الاتحاد في العصر، وثانيهما: اختلاف مورد الاستعمال بينهما.

١ - مَرْكُومَ ٢ - مَسْدُودَ:

لدالتهما واحدة، ولكن الأول يفيد الانسداد لا إراديا أي من غير تدخل الإنسان يقال: «أنركمت» إذني» ولا يقال: «أنركم الطريق» (الطريق). و(المركوم) يغلب عليه في الاستعمال للأشياء

من (دعرم) (والدعرم): الرديء البذيء والقصير الدميم، والدعرمة: قصر الخطو وهو في ذلك عجل، والدعرمة: لؤم وخب (٤٨)، وكل هذه المعاني تدل على القبح. وكذلك (التدعرم) صفة قبيحة عند أهل اللهجة.

١ - مَلاس ١ - سَطَام:

وهما ملقعة كبيرة، يحرك بها الأرز ونحوه. ولم يرد في مادة (ملس) في المعاجم العربية ما يقارب هذا المعنى. وأما (سَطَام) فقد وردت بكسر السين (سطام)، وبهمزة وصل (اسطام) - كما تنطق في اللهجة اليوم - ومعناها قريب من اللفظ وهو حديدة تحرك بها النار، أو تحرث بها النار (٤٩) وهما مترادفان على التمام.

١ - ظِيَه ٢ - حَشْرَه ٣ - يَمْعَه ٤ - ضَبَه:

وهي أسماء شائعة في معنى التجمع، وبينها فروق دقيقة، فـ (الظية): الحشد العظيم الذي يستدل عليه بسماع أنفاس الناس فيه. وضوت حركتهم وجلبتهم، وهو مسموع غير مرئي، ولذا يقال «ما تسمع ظيه». وهي فصيحة وأصل الظاء فيها ضاد قال الأصمعي: «الضوة: الصوت والجلبة... والضوضاة: أصوات الناس وجلبتهم. يقال: ضوضوا بلا همز، وضوضيت، وأبدلوا من الواوياء» (٥٠). وكذلك وقع هذا الإبدال في اللهجة، فيقال: (ظية).

ويتضح من هذا أن صفة صوت الناس - وهم مجتمعون - استخدمت لترادف معنى التجمع، وبهذا يبطل الترادف التام بين (ظيه) وبين بقية الألفاظ المذكورة.

و(حشره): تقييد تجمهر الناس المصحوب بجلبة. والحشر في اللغة معروف، يقال حشرت القوم أحشرهم

الصغيرة، ويشير معناه إلى إحكام السد. وقد جاء في بعض المعاجم العربية: الرقم بمعنى الختم (٤٣)، وهو يوافق الاستعمال في اللهجة؛ لأن المرقوم معناه المختوم، قال الزجاج: «معنى ختم وطبع واحد في اللغة، وهو التغطية على الشيء والاستيثاق من أن لا يدخله شيء (٤٤)». والترادف بين اللفظين غير تام لعدم التطابق التام في الدلالة بينهما.

١ - شَرَد ٢ - اُنْحَاش:

كلاهما بمعنى هرب، والثاني قليل الاستعمال في البحرين، وهو مستعار من اللهجة الكويتية. وفي الفصح: اُنْحَاش عنه بمعنى نفر، وهو قريب من الهروب ويقال: تحوش القوم عني أي تنحوا (٤٥).

والترادف بين اللفظين غير تام، لاختلاف البيئة اللغوية بينهما.

١ - دَش ٢ - دَخَلَ ٣ - دَرَعَم كلها بمعنى الدخول، ويستعمل الأول والثاني في سياق واحد، وكلاهما فصيح معروف، ولكن (دَش) في أصله الفصح. يأتي بمعنى سار، قال الفيروز أبادي: «دَش الرجل (بالذال المعجمة -) لغة في دَش» (٤٦)، بالبدال المهملة. ونقل الصغاني عن ابن الأعرابي: «دَش ودَش» إذا سار (٤٧).

والصلة الدلالية بين سار ودخل واضحة، فالدخول لا بد له من سيز. والترادف بينهما تام، إذا أغفلنا أصل المعنى اللغوي الفصح، وأخذنا باستخدام اللفظين في اللهجة. ويترادفان مع (دعرم) بصفة جزئية لأن (دعرم) فيها زيادة بيان، إذ تستخدم للدخول بغير استئذان، يعني بطريقة غير مهذبة. ويكون الترادف بينها وبين (دش) و (دخل) غير تام. وأصل (دعرم) مقلوب

حشراً، إذا جمعتهم ثم سقتهم (٥١)، ومنه قوله تعالى: (وحشر لسليمان جنوده...) الآية. و(يمعه) تدل على تجمهر مجموعة من الناس، ولا تدل على كثرة واضحة، كالجمع على حوادث المرور مثلاً. وأصل الياء فيه جيم. والجمع في اللغة هو جماعة الناس (٥٢).

والفاصل بين (حشره) و(يمعه) هو الجلبة في الأول، مما يفيد أن الترادف غير تام بينهما. ويشترك (ضبه) مع (يمعه) تماماً في المعنى والاستعمال، وأصله من ضرب القوم أي نهضوا في الأمر جميعاً (٥٣).

١ - مَخَمَه ٢ - طَرْف ٣ - عَسُو: كلها أدوات للكنس. و(المخَمَه) أعم من كل من (طرف) و(عسو)، وأصله مخمة بكسر الميم وهي المكنتسة. يقال خم البيت والبئر: كنسهما. والخمامة بالضم الكناسة (٥٤). وشاع في اللهجة (الخمام) بدون تاء وهو القمامة.

ويصنع (الطرف) خاصة من خوص النخيل، و(العسو) من يابس عرجونها. وأصله من عسي النبات - كرضى أي يبس واشتد - لغة في عسا يعسو (٥٥). وبهذا يكون الترادف بين الألفاظ الثلاثة غير تام لاختلاف أصل الدلالة، بسبب اختلاف مادة صناعة كل من (المخمة) و(الطرف) و(العسو).

١ - دَاعُوس ٢ - زَرْنُوك: كلاهما عبارة عن ممر ضيق بين البيوت، ويجمع الأول على (دواعيس)، والثاني على (زرائيك)، والترادف فيهما تام في اللهجة. والأول من قول العرب: طريق دَعَسَ ومدعاس ومدعوس: دعسته القوائم ووطنته، وكثرت فيه الآثار (٥٦). والزرنوق في الفصيح: الهر الصغير والجمع زرائيق (٥٧).

١ - مَحْدَرَانَة ٢ - حَرْدَبَانَة ٣ - مَرْدَحَانَة:

كلها بمعنى المنحدر، واشتهر الأول والثاني، وسمعت الثالث من بعضهم، وأنكره بعض أهل اللهجة.

ولم ترد الصيغ الثلاث في باب (حدر) في المعاجم العربية، ولا في (حرد) ولا في (ردح)، فأما (محدرانه) فأصله (مفعل) زيدت ألف ونون وهاء، فهو على هذا اسم لمكان الانحدار وأما (حردبانه) فلعله جاء من الحردبة وهو خفة ونزق (٥٨)، سميت كذلك لخفة الانحدار عليها، ويكون الترادف على هذا تاماً بين (محدرانه) و(حردبانه).

وإذا صح لفظ (مردحانه) فهو مقلوب (محدرانه)، ولا ترادف بينهما على التمام، لأن صياغة الثاني جاءت من الأول بسبب تطور صوتي.

١ - بَارِض ٢ - مَكَاكَة ٣ - خُلْكَ ٤ - طَاكَة:

كلها مترادفات تامة الترادف، تدل على قلة الصبر، والشعور بضعف القدرة على الاحتمال، يقال: (مالي بارض) و(مكاكة) و(خلك) و(طاكة). وأصولها كلها فصيحة فـ (البارض) من برض يبرض ويبرض برضاً وبروضاً: قل. قال ابن فارس: «الباء والراء والضاد: أصل واحد، وهو يدل على قلة الشيء» (٥٩) والقلة التي تنصرف إلى هذا المعنى في اللهجة هي في الصبر والتحمل، وإن لم يرد لفظ (بارض) بهذا المعنى الصريح في المعاجم العربية.

ولعل (مكاكة) جاءت من المقق وهو الطول (٦٠)، وهي مخصوصة في اللهجة بطول البال.

و(خُلْكَ): جاءت بمعنى السجية، وهي الخلق - بضم اللام - والخلق بسكونها

(٦١).

وبالنظر إلى هذا الأصل يبطل الترادف التام، ويبطله الاستعمال أيضا، وذلك أن اللفظ فيه دلالة على شدة البخل، فيكون الترادف غير تام بينه وبين بقية ألفاظ الباب.

ولفظ (مكفخ) مشترك في معناه مع بقية الألفاظ، ولكنه مستخدم عند النساء أكثر من الرجال، وإذا تجاهلنا الفروق اللهجية بين الرجال والنساء في اللهجة الواحدة، فيكون الترادف تاما بينه وبين (بخيل) و(حريص).

وأصل (الكفخ): الضرب، يقال كفخه كفخا إذا ضربه. وقفخ الشيء كفخا وقفخا: ضربه، ولا يكون الكفخ إلا على شيء صلب، أو على شيء أجوف، أو على الرأس (٦٧)، وكذلك معناه في اللهجة. فكأن (المكفخ) مضروب على يديه، لأن ضرب على يده معناه أمسك وكفه عن الشيء (٦٨)، والمعنى المقصود هنا هو الإمساك عن الإنفاق والكف عنه، وذلك هو معنى البخل تماما.

وأما (برص) فهو مرادف تام لكل من (بخيل) و(حريص)، ولعل أصله من قولهم في المجاز: أرض برصاء وهي العارية من النبات (٦٩). ونقل ابن منظور عن ابن شميل أن البرصة مفرد براص، وهي أمكنه من الرمل بيض ولا تنبت شيئا (٧٠)، والصلة بين هذا المعنى وبين البخل واضحة وهي عدم العطاء.

١ - بلع ٢ - زرط:

البلع فصيح معروف وهو تناول الشيء عن طريق الفم. ومثله الزرط يقال زرط اللقمة: ابتلعها (٧١). وهو كذلك في اللهجة البحرينية، ولكنه يفيد البلع السريع بخاصة للقمة المتماصة. وبهذا يكون الترادف بينهما غير تام، لإفادة الثاني مزيد إحياء في المعنى.

ويقال: فلان لا خلاق له، أي لا نصيب له في الخير (٦٢).

و(طاكة) (من الإطاقة، وهي القدرة على الشيء، وقد طاقه طوقا، وأطاقه، وأطاق عليه، والاسم الطاقة (٦٣)، والمعنى هنا القدرة على الصبر.

١ - بخيل ٢ - حريص ٣ - لجه ٤ - مكفخ ٦ - برص:

كلها بمعنى البخل المعروف، وهو ضد الكرم، ولكن على تفاوت في درجاته، فالبخيل معروف ويرادفه (الحريص) تماما في اللهجة. والحرص في الفصحى من الكلام العربي:؟ الجشع، وشدة الإرادة، والشرة إلى المطلوب، وقد حرص كضرب وسمع فهو حريص من حرص وحرصاء (٦٤)، ومن هذا يتبين أن البخيل سمي في اللهجة حريصا لشدة شرهه إلى المال.

وأما (لجه) فقد حدثني بعض التجار - الذين كانت لهم صلات تجارية واسعة بالهند فيما مضى - أنها هندية، وأصلها (لجي)، بمعنى بخيل، فحرف إلى (لجه)، وبهذا يبطل الترادف التام بينها وبين بقية الألفاظ المذكورة، لاختلال شرط اتحاد البيئة اللغوية، هذا إن لم يكن من قولهم: رجل لكّي: ومعناه مكتنز اللحم (٦٥)، فتطورت الدلالة من اكتناز اللحم إلى اكتناز المال، والشح في إنفاقه.

ومثلها لفظ (زطي) - بكسرة خفيفة مع تفخيم الزاي - فقد نقل الفيروز أبادي أن (الزط) جيل من الهند، معرب (جت) بالفتح، والقياس يقتضي فتح معربه أيضا، الواحد زطي (٦٦). ولعل في نطقها مفخمة الزاي - في اللهجة - ما يؤيد القول بأنها معرب (جت)، لأن الزاي إذا فخمت قرب نطقها من الجيم.

١ - يَخَازِر ٢ - يَتَبَخَّص ٣ - يَتَفَهَّر ٤ - يَتِمَكِّل ٥ - يَكْز: جميعها يفيد التحديق بالنظر والتعمق فيه. والترادف تام بين كل من الأول والثاني والثالث والرابع. وشذ عنها الخامس في تمام الترادف، لاختلال شرط الاتحاد في البيئة اللغوية، فهو معار من اللغة الفارسية، وأصلها (كَز) وهو وحدة قياس طول تساوي ذراعا، وقد اشتق منه الفعل (يكز) في اللهجة البحرينية، فيقال: (فلان يكز فلان) بمعنى أنه يحديق فيه بالنظر من أعلاه إلى أسفله، وكأنه يقيس طوله وشكله، ويقال: (فلان يكز الخلك)، أي يذرع القماش، هذا وقد نقل ابن منظور أن الكزة: أصغر القياس (٧٢).

وأصل (يَخَازِر) من قول العرب تخازر الرجل: إذا ضيق جفنه ليحدد النظر، وقيل: إذا نظر بمؤخر عينه. والخزر - بالتحريك - هو كسر العين بصرها خلقه، وقيل: هو ضيق العين وصغرها، وقيل هو النظر الذي كأنه في أحد الشقين وقيل غير ذلك (٧٣).

وأما التبخص: فهو التحديق بالنظر، وشخص البصر (٧٤). والبخص: مصدر بخص عينه ييخصها بخصا: أغارها (٧٥).

و(تفهر) مادته عربية، ولكن ليس في معانيه ما يدل على النظر، أو شيء من صفاته، إلا أن يكون مأخوذا من قولهم: تفهر في المال بمعنى اتسع (٧٦)، ثم تطورت دلالته إلى اتساع النظر. وربما كان مأخوذا من معنى مفاهر الإنسان، وهي لحم صدره وأفهر: إذا اجتمع لحمه وتكتل، فكان معجرا وهو أقبح السمين (٧٧)، والعلاقة بين هذا المعنى وبين (تفهر) هي أن (المتفهر) يجمع لحم جفنيه ليحدد النظر.

و(يَتِمَكِّل): عربي فصيح، أصله من مقلة العين، وسميت مقلة لأنها ترمي بالنظر. والمقل: النظر، ومقله بعينه يمقله مقلا: نظر إليه، ويقال: ما مقلته عيني منذ اليوم (٧٨).

١ - خَافَ ٢ - تَبَرَّعَصَ ٣ - تَصَرَّوَعَ ٤ - تَخَلَّبَصَ ٥ - تَخَرَّعَ: المشترك الدلالي العام بين هذه الألفاظ هو الخوف، ولفظ (خاف) أم الباب، وهو أعمها.

و(تَبَرَّعَصَ): خاف خوفا شديدا واضطرب، بحيث يكون رد فعل ظاهرا على صاحبه، وفي أصل اللغة: التبرعص والتبرعص: الاضطراب (٧٩).

ويفيد (تصروع) معنى الخوف بسبب شيء مفاجيء، قد يكون من صوت عال مزعج مثلا. ولعل الأصل من صرعه بمعنى غلبه، وذلك أن الخوف يصرع الخائف.

ويدل (تخلبص) على الخوف المفاجيء مع الاضطراب، ومثله (تخرع)، وجاء (تخلبص) من تلبص: أي هرب (٨٠)، والهرب رد فعل للخوف، وأصل (تخرع) من الخرع، وهو الدهش (٨١)، وبين الدهش والمفاجأة صلة واضحة.

ومن هذا كله يتبين أن الترادف تام بين كل من (تخلبص) و(تخرع)، وغير تام بين بقية الألفاظ الخمسة، لإفادتها بعضها معان إضافية، فلفظ (خاف) عام في دلالته على الخوف من غير تخصيص، و(تبرعص) فيه شدة الخوف مع الاضطراب، وظهور رد الفعل. وفي كل من (تصروع) و(تخلبص) و(تخرع) معنى الخوف من شيء مفاجيء، إلا أن (تصروع) قد يستخدم للدلالة على الخوف من صوت عال مفاجيء غالبا.

١ - ظُرِبَ ٢ - طَكَّه ٣ - لَحَّ ٤ - صَحَّه

٥ - لَفَحَهُ ٦ - لَجَحَهُ ٧ - لَتَّهُ ٨ - لَشَطَهُ ٩ - بَزَحَهُ ١٠ - بَسَطَهُ ١١ - صَفَكَهُ ١٢ - صَفَعَهُ ١٣ - كَفَحَهُ ١٤ - لَطَمَهُ ١٥ - سَطَرَهُ

الضرب فصيح معروف، وهو المعنى العام المشترك بين هذه الألفاظ، وتنطق ضادها في اللهجة ظاء.

ويرادفه تماما (طَكَّهُ)، وأصله دقه الذي يعني ضربه فهشمه فاندق (٨٢)، فأبدل من الدال طاء في اللهجة، ومما يؤكد هذا أن بعضهم يقول: (دَكَّهُ)، فيظهر الدال على أصلها. ويستخدم هذا المعنى الأصلي في اللهجة كذلك للدلالة على ضرب الشيء وهشمه ليندق، كما في قولهم: (دَكَّ الحَبِّ) وأما طَكَّهُ أو (دَكَّهُ) بمعنى ضربة فهو كثير الاستعمال.

واللفظان (ظَرْبُهُ) و (طَكَّهُ) يرادفان بقية ألفاظ الباب ترادفا جزئيا، لإفادة الألفاظ الأخرى بعض المعاني الإضافية، ومعظم هذه المعاني صفات للضرب. و(لَحَهُ) يعني ضربة سريعة مؤلمة، يقال: (لَحَهُ بكف)، وغالبا ما يكون (اللَحْ) على الرأس. وفي الفصحى: لَح فلانا: لطمه (٨٣).

ويرادفه تماما (صَحَّهُ)، إلا إذا جاء بعدها ما يفيد معنى آخر، كقولهم: (صَحَّهُ بحصاه) أي رماه بها. وأصل الصَحْ: الضرب بشيء صلب على مصمت، وصوت الصخرة (٨٤).

و(لَفَحَهُ) أيضا: ضربه ضربة سريعة مؤلمة، ويكون (اللفح) غالبا بآلة ضرب، نحو قولهم: (لَفَحَهُ بلُوح) أو (لَفَحَهُ بنعال) وقد يقال: (لَفَحَهُ بكف)، وبهذا يكون الترادف غير تام بينه وبين ما سبق، وأصل المعنى مأخوذ من قول العرب في اللغة الفصيحة: لَفَحَ بالسيف - كمنعه - أي ضربه، وقد يكون مأخوذا من قولهم:

لَفَحَهُ - بالخاء المعجمة - على رأسه، وفي رأسه: إذا ضربه بالعصا، خصه به بعضهم، أو لطمه واللفح: ضرب جميع الرأس، وقيل: هو كاللفح (٨٥).

و(لَجَحَهُ): ضربه ضربه خفيفة، وقد تكون باليد أو بآلة. ولم أجد له أصلا فصحا وهو يرادف السابقات مرادفة غير تامة.

و(لَتَّهُ): ضربه ضربة سريعة مؤلمة، تقع على أي موضع من الجسم غير الرأس، ويكون الضرب بآلة مرنة كعصا الخيزران أو الحبل أو «العقال» أو غيرها. ويرادف السابقات على غير التمام.

وأصل اللت: الدق، قال الشاعر:

حطما على الأنف وَوَسْما علِبا

وبالعصا لَتَّا وَخَنَقا سَأبا (٨٦)

ويرادفه تماما (لَشَطَهُ) الذي قد يكون في أصله مقلوب لطم، ثم قلب السين شيئا، والطمس هو الضرب للشيء بالشيء العريض، يقال لَطَسَهُ يَلطسه لطسا، وقال ابن الأعرابي: الطمس: اللطم (٨٧).

و(بَزَحَهُ): ضربه ضربة خفيفة، غالبا ما تكون على الظهر والكتف، و(البزخة) يسمع لها صوت، وتكون باليد، وقد يقال (بَزَحَهُ بلوح) وما شابه، ويرادف الألفاظ السابقة مرادفة غير تامة، لاختصاص الضرب فيه بموضع معين من الجسم.

وأصله الفصيح هو البَزَخ - محركة - وهو تقاعس الظهر عن البطن، وقيل: هو أن يدخل البطن وتخرج الثنية وما يليها. وِبَزَحَهُ بَزْخا: ضربه، وبزخ ظهره بالعصا يَبْزِخُهُ بَزْخا: ضربه (٨٨).

و(بَسَطَهُ) - (باشمام السين بين الضم والكسر) - ضربه بكف مفتوحة، وواضح أن أصله جاء من بسط الكف للضرب. ويرادف ألفاظ الباب على وجه غير تام، لاختصاص الضرب فيه بالكف المبسوطة.

يقال: سطر واطر (٩٤) ولم أجد في كتب اللغة والمعجم العربية لفظ ساطر أو (صاطر) بمعنى خد وقد يكون اندثر من الفصحى بهذا المعنى.

و(كَفَّخَ): ضربه على رأسه، ويكون (الكفخ) باليد غالباً، ويختص بالرأس، ولذا فالترادف فيه مع بقية ألفاظ الباب غير تام. ولكن إذا صح أن الكفخ يكون باليد أو بشيء، فيكون مرادفاً تاماً (للفصك) المتقدم. وأما أصله فهو فصيح، سبق الوقوف عليه في الكلام على كل من (مَكْفَخَ) و(لَفَحَ).

ونجتزئ بهذا القدر من المترادفات في اللهجة البحرينية، لنخرج ببعض النتائج الهامة فيما يلي:

نتائج الدراسة:

أولاً: الترادف في اللغات واللهجات ظاهرة ثابتة لا مجال لإنكارها.

ثانياً: نشأت نظرية الفروق اللغوية في اللغة العربية توفيقاً بين القائلين بالترادف المطلق، وبين منكرى وقوعه في العربية. ومنها استوحيت فكرة تقسيم المترادفات إلى تام وغير تام.

ثالثاً: تبنى كثير من علماء اللغة الغربيين هذه النظرية، فأנקروا الترادف التام بينما قسم آخرون منهم المترادف في اللغة إلى تام وغير تام، أو حقيقي وغير حقيقي، أو إدراكي ووجداني، أو غير ذلك من التقسيمات التي تدل على القول بالفروق. وقد سبقهم في ذلك كله طائفة من اللغويين العرب القدماء المشتغلين بفقه اللغة العربية.

رابعاً: تكشف الدراسة عن عدم إدراك الفروق الدقيقة بين المترادفات في اللهجة البحرينية لدى كثيرين من الناطقين بها،

و(صَفَّكَ): ضربه على رأسه باليد أو بشيء. ويرادف الباقيات في بابها مرادفة غير تامة، لتعين موضع الضرب فيه على الرأس. وأصل الصفق هو الضرب يسمع له صوت. وصفقا العنق: جانباه. وصفق على يده صفقا وصفقة: ضرب يده على يده. وصفق فلانا بالسيف: ضربه (٨٩). والأقرب من ذلك كله - إلى معنى اللفظ في اللهجة - قول العرب: صفقت وجهه: إذا لطمته (٩٠).

و(صَفَّعَهُ): لطمه، ويشترك في معناه مع الألفاظ السابقة على وجه غير تام، وكنت أحسب أن معنى الصفع في الفصحى، مرادف تماماً لما هو مستخدم اليوم في اللهجة البحرينية، حتى إذا ما رجعت إلى بعض المعاجم، وجدت أن صَفَّعَهُ يصفعه صفعاً معناه ضرب بجمع كفه قفاه، وقيل: هو أن يبسط الرجل كفه فيضرب بها قفا الإنسان أو بدنه (٩١). وهو بهذا المعنى الأخير أقرب إلى (البرزخ) - المتقدم أنفاً - في اللهجة البحرينية.

و(لَطَمَهُ): يجري على المعنى الفصيح، وهو بهذا المعنى مرادف تام لـ (صَفَّعَهُ) وقد يختص (اللطم) بالضرب على الفم، فيقال: لطمه على (بُوزِه) أي فمه، فيكون الترادف بهذا المعنى غير تام بينه وبين (صفعه).

واللطم معروف في اللغة الفصحى، من لَطَمْتُهُ لطمًا، وهو الضرب على الوجه - وقيل على الخد - ببسط الكف وخذ مُلْطَمٌ: لطم كثيرا (٩٢).

و(سَطَّرَهُ) ١٧ يرادف (لَطَمَهُ) على التمام، وأصله في اللهجة: ضربه بكف مبسوطة على (صاطره) - يعني خده - بالصاد المهملة، المبدلة من السين أصلاً. وسطره يعني صرعه (٩٣). قال الزجاج: كل سين بعدها طاء يجوز أن تقلب صادًا

وكانهم بذلك يقولون بالترادف المطلق، بينما يتحمل فريق آخر في التماس بعض الفروق، وفريق ثالث يدرك الفروق ويجعلها بوضوح.

خامساً: الجدولان التاليان يشتملان على مؤشرات إحصائية مبنية على المترادفات التي تناولتها الدراسة:

جدول (١)

الملاحظات	النسبة المئوية	العدد	المترادفات الواردة في الدراسة
	-	٨٠	الألفاظ العربية الأصل
	٪٩٥	٧٦	الألفاظ الدخيلة
لم يحتسب لفظ واحد للشك في أصله	٪٥	٤	الترادف التام
	٪٣٢,٥	٢٦	الترادف غير التام
	٪٥٧,٥	٤٦	الترادف تام بمعنى من معاني اللفظ وغير تام بمعنى آخر
	٪١٠	٨	

جدول (٢)

الملاحظات	النسبة المئوية	العدد	تفسير وقوع الترادف غير التام
	-	٤٦	المترادفات غير التامة
	٪٨٦,٩٥	٤٠	عدم الاتحاد التام في الدلالة
لم يحتسب لفظ واحد للشك في أصله	٦,٩٥	٤	عدم الاتحاد في البيئة اللغوية
	٪٢,١٧	١	عدم الاتحاد في العصر
	٪٢,١٧	١	التطور الصوتي

ويلاحظ على الجدولين ما يأتي:

١ - نسبة الألفاظ الدخيلة في المترادفات التي تناولتها الدراسة هي ٪٥، وهذه النسبة، لا تمثل النسبة الحقيقية للدخيل على اللهجة البحرينية عامة فهي أكثر من ذلك بكثير كما تشير إليه بعض الدراسات (٩٥).

والحق أن مثل هذا الترادف التام لاشك في وقوعه في اللهجة البحرينية وسواء كان في أصله غير تام - ثم استعمل تاماً ونسى أصله، أم لم يكن كذلك - فالحقيقة التي تجري عليها اللهجة اليوم هي أنه واقع على التمام عند أهلها.

٣ - تعدد المعاني في اللفظ الواحد شائع في اللغة، وتشير الإحصائية السابقة إلى

الهوامش

(١) انظر في ذلك:

AL-TAGIR, M.A, LANGUAGE AND LINGUISTIC ORIGINS IN BAHRAIN, THE BAHARNAH DIALECT OF ARABIC, KEGAN PAUL INTERNATIONAL, LONDON, 1982.

(٢) انظر باب (ردف) في لسان العرب، لابن منظور، تح. عبدالله على الكبير وآخرين، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٨٦م، والصاحح في اللغة، للجوهري، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، والقاموس المحيط، للفيروز أبادي، تح. مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م.

(٣) الفهرست، لابن النديم، تح. رضا تجدد، مكتبة الأسد في طهران، ١٣٩١هـ، ص ٥٥٥.

(٤) نفسه ص ٥٨.

(٥) نفسه ص ٦٠.

(٦) نفسه ص ٦٤.

(٧) نفسه ص ٩٠.

(٨) نفسه ص ٩٢.

(٩) نفسه ص ٦٦.

(١٠) نفسه ص ٩٤.

(١١) علم الدلالة، لأحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٢٢٧ - ٢٢٨.

(١٢) UIMANN, S., SEMANTICS, AN INTRODUCTION TO THE SCIENCE OF MEANING, BASIL BLACKWELL, OXFORD, 1972, P.141.

أنه يقع الترادف بين لفظ وآخر في معنى واحد فقط من المعاني المختلفة للفظ الآخر، وذلك بنسبة ١٠٪ وهي نسبة ليست قليلة، وبالرجوع إلى الألفاظ الثمانية التي تمثل هذه النسبة، يتبين أنها مترادفات غير تامة، وذلك في الحقيقة زيادة تضاف إلى المترادفات غير التامة لتصبح نسبتها ٦٧,٥٪ (١٠ + ٥٧,٥ = ٦٧,٥)، وهذه النسبة معقولة، لتبني القول بغلبة نظرية الفروق في اللهجة البحرينية، بحسبانها حالة دراسية يمكن تعميمها إلى حد كبير في اللغة العربية ولهجاتها.

وسواء صح هذا التعميم بهذه الصورة، أم لم يصح، فإن الإحصائية السابقة تؤكد وقوع الترادف التام في اللهجة البحرينية بنسبة جيدة - في الألفاظ التي بنيت عليها هذه الدراسة - وهي ٣٢,٥٪.

٤ - وإذا نظرنا إلى تفسير وقوع الترادف غير التام - كما هو موضح في الجدول - ٢ - وفقاً لشروط علماء اللغة، فإننا نخرج بوضوح أن الغالبية العظمى

من المترادفات غير التامة وقعت بسبب عدم الاتحاد التام في الدلالة، وذلك بنسبة تشارف ٨٧٪، وهذا يؤكد ما ذهب إليه بعض اللغويين من أن معظم المترادفات وقعت بسبب إغفال الفروق في جميع أشكال المعنى: الأساس والإضافي والأسلوبي والنفسي والإيحائي، وغيرها مما تم الكشف عنه في مواضعه.

وأما نسبة الترادف غير التام بسبب إغفال عامل الاتحاد في البيئة اللغوية، فهي تشارف ٧٪، وهي نسبة قليلة. وأقل منها في النسبة المثوية ما كان الترادف فيه غير تام بسبب فقدان عامل الاتحاد في العصر، حيث جاءت نسبته حوالي ٢٪، ومثلها تماماً نسبة ما وقع بسبب التطور

- (٢٥) في اللهجات العربية، ص ١٧٩.
 (٢٦) نفسه.
 (٢٧) انظر القاموس المحيط: (مطط).
 (٢٨) انظر تاج العروس، لمحمد مرتضى الزبيدي، دار صادر، بيروت، ١٩٨٦ م، مادة (تثل).
 (٢٩) نفسه: (دلف).
 (٣٠) لسان العرب: (ولى).
 (٣١) القاموس المحيط: (دبر).
 (٣٢) معجم مقاييس اللغة، لابن فارس، تح. عبدالسلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٣٦٦ هـ، مادة (دبر) ٣٢٤/٢.
 (٣٣) نفسه: (روح).
 (٣٤) تاج العروس: (قرح).
 (٣٥) جمهرة اللغة، لأبي بكر بن دريد، مكتبة المثنى، بغداد، دت مادة (بثر) ٢٠٠/١.
 (٣٦) تهذيب اللغة، لأبي منصور الأزهرى، تحقيق مجموعة من الأساتذة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مادة (رقق) ٢٨٤/٨.
 (٣٧) نفسه: (ق ح ح) ٣/٣٨٤.
 (٣٨) تاج العروس (كرر).
 (٣٩) نفسه: (فدع).
 (٤٠) نفسه: (نول).
 (٤١) الصحاح: (كرى).
 (٤٢) القاموس المحيط: (قوز).
 (٤٣) تاج العروس: (رقم).
 (٤٤) نفسه: (ختم).
 (٤٥) الصحاح: (حوش).
 (٤٦) القاموس المحيط: (دش ش).
 (٤٧) التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، تأليف الحسن بن محمد الصغاني، تح. محمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، ١٩٧٣ م، مادة: (دش ش).
 (٤٨) نفسه: (دش ش).

- PALMER, F., SEMANTICS (١٣) A NEW OUTLINE, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 1979, P.60.
 HERVEY, S., AXIOMATIC (١٤) SEMANTICS, SCOTTISH ACADEMIC PRESS, EDINBURGH, 1979, P.94.
 (١٥) الصاحبى في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسين أحمد بن فارس، تح. مصطفى الشويمي، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣، ص ٩٦.
 (١٦) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي، تح. محمد أحمد جاد المولى وآخرين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ج ١/٤٠٥.
 (١٧) التعريفات، لعلي بن محمد الجرجاني، تح. إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٥ م، ص ٧٧.
 (١٨) في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢ م، ص ١٧٨.
 (١٩) نفسه ص ١٨٢.
 (٢٠) نفسه ص ١٨٣.
 PALMER, F., SEMANTICS (٢١) A NEW OUTLINE, PP.61-62.
 LYONS, J., INTRODUCTION TO THEORETICAL LINGUISTICS, THE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 1969, PP. 448-450.
 (٢٢) في اللهجات العربية ص ١٧٨.
 (٢٣) الخصائص، لابن جنى، تح. محمد علي النجار، دار الهدى، للطباعة والنشر، بيروت، ج ١/٣٧٤.

- (٧٩) القاموس المحيط: (برعرض) و(يعرض).
- (٨٠) نفسه: (خلبص).
- (٨١) نفسه: (خرع).
- (٨٢) نفسه: (دق ق).
- (٨٣) تاج العروس: (لخ).
- (٨٤) القاموس المحيط: (صخ).
- (٨٥) تاج العروس: (لفح) و (لفخ)، وانظر ما تقدم في الكلام على لفظ (مكفخ) هامش (٦٦).
- (٨٦) نفسه: (ل ت ت).
- (٨٧) لسان العرب: (لطس).
- (٨٨) تاج العروس: (بزخ).
- (٨٩) القاموس المحيط: (صفق).
- (٩٠) جمهرة اللغة: (صفق) ٣ / ٨١.
- (٩١) لسان العرب: (صفع).
- (٩٢) أساس البلاغة: (لطم). وانظر السابق: (لطم).
- (٩٣) تاج العروس: (سطر).
- (٩٤) نفسه.
- (٩٥) انظر خطو الغزو اللغوي على المواطن البخري، د حسين قورة، بحث مطبوع على الآلة الكاتبة ضمن سلسلة البحوث التربوية، جامعة البحرين، كلية التربية، ١٩٨٩، ص ٨٣ - ٨٧.

مصادر البحث

- أساس البلاغة، ٢٢ للزمخشري، دار صادر، بيروت، د.ت.
- التعريفات، لعلي بن محمد الجرجاني، تح. ابراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٥ م.
- التكملة والذيل والصلة لكتاب تاج اللغة وصحاح العربية، تأليف الحسن بن محمد الصفاني، تح. محمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٣ م.

- (٤٨) لسان العرب: (درعم) و (دعرم).
- (٤٩) تهذيب اللغة: (سطم) ١٢ / ٣٥٠.
- (٥٠) الصحاح: (ضوا).
- (٥١) جمهرة اللغة: (حرش) ٢ / ١٣٣.
- (٥٢) القاموس المحيط: (جمع).
- (٥٣) نفسه: (ضبيب).
- (٥٤) المحكم والمحيط الأعظم، لعلي بن اسماعيل بن سيده، تح. عبدالستار فراج وآخرين، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٨، مادة: (خمم) ٤ / ٣٨٢.
- (٥٥) تاج العروس: (عسا).
- (٥٦) لسان العرب: (دعس).
- (٥٧) نفسه: (زرنق).
- (٥٨) القاموس المحيط: (حردب).
- (٥٩) معجم مقاييس اللغة: (برض) ١ / ٢٢٠.
- (٦٠) لسان العرب (مقق).
- (٦١) نفسه: (خلق).
- (٦٢) جمهرة اللغة: (خقل) ٢ / ٢٤٠.
- (٦٣) لسان العرب: (طوق).
- (٦٤) المحكم والمحيط الأعظم: (حرص).
- والقاموس المحيط: (حرص).
- (٦٥) لسان العرب: (ل ك ك).
- (٦٦) القاموس المحيط: (ز ط ط).
- (٦٧) لسان العرب: (كفخ) و (قفخ).
- (٦٨) نفسه: (ضرب).
- (٦٩) أساس البلاغة، للزمخشري، دار صادر، بيروت، د.ت. مادة: (برص).
- (٧٠) لسان العرب: (برص).
- (٧١) القاموس المحيط: (ز ر ط).
- (٧٢) لسان العرب: (كزز).
- (٧٣) نفسه: (خزر).
- (٧٤) نفسه: (بخص).
- (٧٥) القاموس المحيط: (بخص).
- (٧٦) جمهرة اللغة: (رفه) ٢ / ٤٠٢.
- (٧٧) لسان العرب: (فهر).
- (٧٨) المحكم: (مقل) ٦ / ٢٧١.

إسماعيل بن سيده، تح. عبدالستار فراج وآخرين، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٨.

المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي، تح. محمد أحمد جاد المولى وآخرين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦.

معجم مقاييس اللغة، لابن فارس، تح. عبدالسلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٣٦٦هـ.

HERVEY, S., AXIMATIC SEMANTICS, SCOTTISH ACADEMIC PRESS, EDINBURGH, 1979, P.94.

LYONS, J., INTRODUCTION TO THEORETICAL LINGUISTICS, THE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 1969.

PALMER, F., SEMANTICS A NEW OUTLINE, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDGE, 1979.

AL-TAGIR, M.A., LANGUAGE AND LINGUISTIC ORIGINS IN BAHRAIN, THE BAHARNAH DIALECT OF ARABIC, KEGAN PAUL INTERNATIONAL, LONDON, 1982.

UIMANN, S., SEMANTICS, AN INTRODUCTION TO THE SCIENCE OF MEANING, BASIL BLACKWELL, OXFORD, 1979.

تهذيب اللغة، لأبي منصور الأزهري، تحقيق مجموعة من الأساتذة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

جمهرة اللغة، لأبي بكر بن دريد، مكتبة المثنى، بغداد، د.ت.

خطر الغزو اللغوي على المواطن البحريني، د. حسين قورة، بحث مطبوع على الآلة الكاتبة ضمن سلسلة البحوث التربوية، جامعة البحرين، كلية التربية، ١٩٨٩.

الخصائص، لابن جني، تح. محمد علي النجار، دار الهدى، للطباعة والنشر، بيروت.

الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسين أحمد بن فارس، تح. مصطفى الشويمي، مؤسسة أ. بدران للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٣.

الصباح في اللغة، للجوهري، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٩م.

علم الدلالة، لأحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣م.

الفهرست، لابن النديم، تح. رضا تجدد، مكتبة الأسد طهران، ١٣٩١هـ.

في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢م.

القاموس المحيط، للفيروز أبادي، تح. مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م.

لسان العرب، لابن منظور، تح. عبدالله علي الكبير وآخرين، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٨٦م.

المحكم والمحيط الأعظم، لعلي بن

هاجيس «الحرية»

في الرواية العربية

د. ناول عبد الهادي - المغرب

ليست الحرية التي نوظفها، في هذا البحث، معطى ميتافيزيقيا، يحدد في حرية الاختيار، كما طرحها (أفلاطون) «١» ولا في الاختيار التأملي الذي ميزه (أرسطو) «٢»، عن الرغبة والاندفاع العاطفي، ولا في حرية الاختيار في ارتباطها بحرية عدم المبالاة عند (ديكارت) «٣»، ولا في الحرية والضرورة عند (لوك) «٤»، كما أن الحرية ليست تلك النواة الحميمة، بين النهائي والالانهائي، حيث القلق واليأس متجذران في أعماق الذات عند (كبير كيجارد) «٥»

<http://Archivebeta.Sa>

و(لوكاش) على القطيعة التي أحدثتها الرواية مع الكليات المثالية، وانخراطها في الشرط الاجتماعي، في إطار الطبقة البورجوازية التي كانت الحرية من أقدم مبادئها.

ويضيف (باختين) عنصرا تكميليا بنائيا للطرحين الهيجلي واللوكاشي، بربطه بين الجنس الروائي والتعددية اللغوية، مبرزا أن (الرواية تستلزم لا مركزية العالم الأيديولوجي، لغويا وداليا، وحضور وعي أدبي ليس له موقع ثابت) (١٢).

وكما هو معلوم، فإن التعددية على المستوى اللغوي تقتضي تعدد وجهات النظر، من مواقع اجتماعية مختلفة، وذلك لا يتم إلا في جو حرية تسود المجتمع الروائي في انتظار تحققها على مستوى العلاقات الاجتماعية الواقعية.

إن هذا التناول الموضوعي للجنس الروائي يختلف عن تناول آخر مغاير، عرف، مثلا، في فرنسا في القرن السابع عشر، حيث القبت (نيكول)، في (رسالة حول البدعة الخيالية) سنة ١٦٦٦م «إن صانع الروايات والشاعر المسرحي يعملان على تسميم عمومي لا لأجسام التقاة ولكن لأرواحهم، إنهما يعتبران مجرمين نتيجة ما يقومان به من اغتيايات معنوية لا حصر لها» (١٣).

والموقف نفسه كان سائدا في بعض الأوساط الثقافية الأمريكية وخاصة منها التربوية التي ركزت نقدها على خطورة الرواية على الأخلاق العامة (١٤).

وفي بداية القرن العشرين نجد مواقف عدائية للرواية، في الوطن العربي: «فهذه مجلة المقتطف قد أحجمت في بادئ أمرها عن نشر القصص وأبدت في مناسبات كثيرة استنكارها للروايات الحبية لما

إن الحرية ليست أيضا تلك الحتمية الجبرية (عند هوبس) التي ترهن الاختيار بعوامل خارجية تنفي حرية الفرد، بل هي أقرب إلى مدلول تركيبي يشارك في تكوينه وتحديده مفهوم جدلية السيد والعبد عند (هيجل) (٦)، والوعي بقانون الضرورة عند (انجلز) (٧)، والوعي بالحرية والاختيار والالتزام عند (سارتر) (٨)، إنها، على هذا الأساس، معطى تاريخي، يتحدد في إطار التفاعل والصراع والوعي بالواقع وضروراته، وبالأفق وممكناته، وبالذات وطاقتها! وذلك ما تعبر عنه، أدق تعبير، هذه الفقرة من (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم: «...وصار الصخر هو الشيء اليقيني، في عالم تسوده الفوضى. والفن هو أرفع تعبير عن هذه الحرية» (٩). في الرواية:

منذ (هيجل) الذي اعتبر الرواية مجالا ملائما لوصف الصراع بين شاعرية القلب، ونثرية العلاقات الاجتماعية، معلنا، في الآن نفسه، وظيقتها الاجتماعية (١٠)، اتخذت التظليلات حول الجنس الروائي اتجاهات مختلفة، أهمها الطروحات الفكرية التي قدمها كل من (لوكاش) و(كولدمان) و(باختين) و(جوليا كريستيفا) و(بييرزيم) وغيرهم من الباحثين في موضوع تكون وتطور الأجناس الأدبية.

ففي، الخط نفسه الذي رسمه (هيجل)، اعتبر (لوكاش) الرواية ملحمة بورجوازية، في عصر (لا تقدم فيه الكلية الشاسعة للحياة، بطريقة مباشرة، عصر أصبح مثول معنى الحياة بالنسبة إليه مشكلة، وذلك ما جعله يسعى باستمرار لاقتناص تلك الكلية الشمولية) (١١).

وتحليل طروحات كل من (هيجل)

التوصل إلى قراءة مغايرة تبرن، مثلاً، إن خاصية الشكل الروائي تكمن في تصوير أزمة البورجوازية بتخليها عن القيم التي كانت أساس وجودها وفلسفتها.

وفي ضوء هذه الأفكار نلاحظ أن خطاب الرواية العربية كان حيناً، خطاباً أيديولوجياً أحادياً (الأرض) لعبد الرحمن الشراقوي، وجل روايات حنامينه وكانت حيناً آخر ملتقى خطابات متعددة، كما يتجلى في ثلاثية نجيب محفوظ.

وفي الحالتين معا فإن وظيفة لم تكن تسجيل الواقع بحياد وبراءة بل تحديد موقف فكري، ورؤية للعالم، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ومن جهة أخرى فإن الحرية التي تعرض الأعمال الروائية بعض تمظهراتها ليست بالضرورة واحدة، بل قد تكون متعددة بل ومتناقضة، ما دام الأيديولوجي يكمن في صلبها ويوجه خطابها بطرق متنوعة ومعقدة، غير أن ما يخفف من هذا الالتباس والتعارض هو انتماء جيل الروائيين العرب للطبقة البورجوازية الصغيرة، وصدورهم، نتيجة لذلك، عن تصور أيديولوجي، متعدد الصيغ والأصوات، لكنه في الآن نفسه، قريب من التجانس في طروحاته العامة، في الأعمال الروائية الرصينة (رفض الواقع - نقد الأوضاع - تعرية التناقضات - نبرة التفاؤل العميقة وغير المباشرة، رغم تنوعات إيقاع الإخفاق الظاهري).

الرواية والحرية:

تناولت الرواية العربية مسألة الحرية في مواجهتها للاستبداد، في فترتي: النظام الاستعماري، والحكم الوطني، بحيث

تسببه من قلق للشبان والشابات» (١٥)، وذلك محمد حسين هيكل يصدر رواية (زينب) - ١٩١٤ بتوقيع فلاح مصري «نشرتها بعد تردد قليل في نشرها، خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي»، وتلك مجلة (الرسالة) لأحمد حسن الزيات، لا تتخذ لهو الحديث ولا تصطنع خوادع الحس، ولا تتملق شهوات الأنفس ولا يتسع فيها مجال للقصص (١٧).

إن هذه المواقف المعادية للرواية ذات طابع ديني وأخلاقي، وطبقي أحياناً، فالرواية في نظر خصومها، وضعت للتسلية، لا للثقيف ولخلخلة الأخلاق واللغة العربية الفصحى، في الآن نفسه إنها جنس أدبي مغامر وخطير، وشيطاني يقوم على قاعدة الحرية والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، بحيث يمكن القول بأن حقيقة الرواية تكمن في قدرتها على محو الأشكال السابقة وتأسيس أشكال جديدة لرصد الواقع.

غير أن هذه الحرية التي تتمتع بها الرواية لم تعفها من أن تقدم للقارئ بناءً سرياً ممتعاً ومنظومة أيديولوجية على شكل معرفة حول العالم (١٨)، وهي معرفة لا يمكن، عند بعض الباحثين، أن تكون إلا أداة هيمنة بورجوازية، «لأن الرواية، في نظرهم، جنس أدبي في خدمة الطبقة البورجوازية التي اصطنعته لنفسها، بحيث لا يصح من هذا المنطلق إسناد صفة (اشتراكية) مثلاً للرواية، دون الوقوع في تناقض نظري مصطلحي» (١٩).

ومما لا شك فيه أن ربط الرواية بالبورجوازية بهذه الطريقة يبدو ناتجاً عن قراءة خاصة وتأويل معين لنصوص روائية محددة، ولا يستغرب أن يتم

يمكن القول إنه لا تكاد تخلو رواية عربية من عرض أنواع الاضطهاد والتعذيب التي مورست على الإنسان العربي، وأصناف الصمود التي تحدى بها ذلك الاضطهاد، من أجل ضمان حريته.

ولا يخفى الدور الريادي الذي اضطلع به بعض الروائيين العرب في هذا المجال، نذكر منهم توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، وحنا مينه، وعبد الرحمن الشرقاوي، وتوفيق عواد، وغسان كنفاني، والطيب صالح، وعبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وغيرهم ممن أرسوا بناء مؤسسة الإبداع الروائي الملتزم بقضايا الإنسان والتي كان لها صدى واسع في الأوساط الثقافية، انعكس أثره فيما صدر من روايات منذ نهاية الأربعينيات إلى الآن.

وبغض النظر عن أشكال السرد التي وظفت: بين سرد روائي صرف، وسرد سير ذاتي روائي، وآخر مصاقب للسيرة الذاتية.. فإن النص الروائي العربي في شموليته، قد تطرق، بدرجات متفاوتة، وبأساليب مختلفة، لمسألة الحرية.

وسنعمد إلى إبراز مظهرات الحرية في النص الروائي العربي، ضمن ثلاثة محاور: يتناول الأول تيمة فضاء الاعتقال، والثاني يدور حول الرواية - المرأة - الحرية، والثالث يتناول الشكل الروائي والحرية، - من خلال (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم، و(البحث عن وليد مسعود) لجبرا إبراهيم جبرا).

فضاء الاعتقال والاستبداد.

تميزت كتابات روائية وسيرة ذاتية روائية في الأدب العربي الحديث بوصف

تجربة الاعتقال وأثارها على الفرد والجماعة، واتخذت إطارا لتلك التجربة مكانين متميزين في حياة الإنسان العربي: المكان الأول يتمثل في القبر (الجنائز والخلاء..) والمكان الثاني ليس سوى السجن، علما بأن المنطق السلطوي يعتبر السجن (قبر الأحياء)، في عالم تنعدم فيه الحرية.

ويمكن لتحديد أدق لجغرافية هذا الفضاء العربي الخاص، الرجوع إلى (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي، حيث تصدى بطل الرواية لقسمة (الواحد) على (صفر) ليثبت (إن هذا الفضاء لا نهاية له) وإن الكون فيه:

يسبح في بحر بلا ساحل - في حندس الغيب وظلماته، مبرزا من خلال بيت (ابن عربي) الأنف الذكر، تلك العلاقة العجائبية التي تسود فضاء روايته كمعادل فني لعلاقة أخرى أشد غرابة تسود التاريخ العربي عامة والفلسطيني خاصة. إنها علاقة الصفر باللانهاية وعلاقة الإنسان العربي بفضاء الصفر: فضاء العلاقات القسرية.

وتدخل رواية (الهؤلاء) لمجيد طوبيا، في حركة (المتشائل) نفسها في تقديمها لفضاء المخاف والمعتقلات، كقبور للأحياء كمكان للعبثي واللامعقول، ويوضح الكاتب، تحت العنوان، بأن روايته: «لا أساس لها من الصحة» ليخلق مفارقة ساخرة من واقع تجاوز حدود العجائبي. وتنتصب (القلعة الخامسة) لفاضل العزاوي، خارج المجتمع، لا مواجهة مدهامة أجنبية، ولكن لقهر الإنسان داخل الوطن - القلعة.

ويسود رواية (الجنائز) لأحمد المديني فضاء، يتداخل فيه الواقعي بالأسطوري،

فمن قمع إلى استنزاف القوى الحية، إلى وضع الحواجز أمام قوى التغيير، عن طريق اغتيال رموز التغيير، كل ذلك في إطار توظيف اللغة كمجال لحوار النصوص.

ونصل في (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف إلى مرحلة يختفي فيها الفضاء العربي المدني، ليحل مكانه عالم المخابرات وزنازين الاعتقال ومراكز التعذيب، وتقف الأم، شامخة، صامدة، مثل بطلة (الأم) لغوركي في وجه اليأس والظلم والاستبداد.

وفي (حقول الرماد) لأحمد إبراهيم الفقيه يتخذ قرار تعسفي بتحويل قرية (قرن الغزال) التاريخية العتيقة إلى قاعدة عسكرية أمريكية، ونفي سكانها إلى جهات مختلفة متباعدة، فيعم الاستنكار والتمرد: «الدنيا تكبر، وتتحوّل القرى إلى مدن، وقريتنا تمحي من فوق الأرض، إنها مهزلة». وتقف (جميلة)، كرمز مشرق، في وجه التهجير والتعسف والهمجية والغرائز البهيمية.

وفي العالم الروائي لبارك ربيع، وخاصة في (بدر زمانه) يتجاوز عالمان وخطابان: متخيل واقعي ومتخيل أسطوري، يعكسان أشكالاً من القمع والاستبداد والتأمر، إلى حد يندمج فيه الواقع في الأسطورة، وتبدو الأسطورة وكأنها مجرد انعكاس لذلك الواقع.

وفي (المرأة والوردة) لمحمد زفزاف يصبح الوطن كله سجناً نفسياً تحاول الشخصية الانفلات منه دون جدوى، وتختار مؤقتاً اللجوء إلى الغرب، كفضاء للحرية.

إن الروايات العربية التي ترسم حدود فضائها في متاخمة السجن أو امتداداته الدلالية، من بينها (ليالي ألف ليلة). لنجيب

محفوظ، و(تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم، و(الزيني بركات) لجمال الغيطاني، و(سبعة أبواب) لعبد الكريم غلاب، و(كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي.. تمثل نمطاً روئياً متميزاً لارتباطه بتجربة جديدة في الكتابة الأدبية، يمكن استثمارها فنياً لتمثل إضافة متميزة في حقل الإبداع الروائي.

الرواية - المرأة - الحرية:

تحولت الكتابة الأدبية، في نهاية القرن التاسع عشر، تحت تأثير متغيرات اجتماعية، من الاهتمام بطبقة الملوك والنبلاء، إلى الالتفات للطبقات الشعبية، وتجلّى ذلك بكثرة في الإنتاج الروائي العربي.

ومن أبرز المؤشرات على ذلك التحول، بروز المرأة، الشعبية، خاصة، واحتلالها لموقع الصدارة في الأحداث الروائية، بل تصدرها في عناوين بعض الروايات: (ونؤيلا) / ١٨٧٢ — (بدور) — ١٩٧٩، (أسماء) ١٩٧٣ — (سامية) — ١٩٨٢، وكلها لسليم البستاني.

ويمكن تفسير هذه العناية التي حظيت بها المرأة في الإنتاج الروائي العربي، في ضوء عاملين رئيسيين: الأول يرتبط بدور المرأة الجديد في المجتمع، والثاني باعتبار تحريرها جزءاً من تحرير المجتمع، كل ذلك في إطار التحولات العامة: فمع «تقدم الطبقة البورجوازية إلى زمام القيادة في المجتمع، تقدمت أيضاً مثلها، ومبادئها الاجتماعية، فتطور تكوين الأسرة من الطراز الأبوي.. وظهرت المرأة بعض الظهور.. لقد كان الحب خطيئة، فوجد من يدافع عنه، وكانت الحرية فكرة من الأفكار فوجدت السدنة والضحايا» (٢٠).

ابراهيم الفقيه وغيرهما من الروايات ذات الإيقاع الشعري المتألق.

الشكل الروائي والحرية:

من الأعمال الروائية التي تناولت الحرية عبر التاريخ، (نجمة أغسطس) التي حظيت بدراسات جيدة من طرف فريدة النقاش ٢٢. وبطرس الحلاق ٢٣. ومحمود أمين العالم ٢٤. الذين تناولوا مختلف مكوناتها الفنية والفكرية. والإشكالية التي تواجه قارئ هاته الرواية، ومثيلاتها، تكمن في تحديد الأيديولوجية التي تبشر بها، خاصة إنها تقدم شخصيات وعوالم وعصورا مختلفة ومتباعدة، كما أنها تزخر بتعددية على مستوى اللغات، والأصوات.

ولربما كان إغفال هذه التعددية من جهة وعدم الاهتمام بالمعمار العام المعقد لهذا النوع من الكتابة السردية، والتركيز على السارد باعتباره بطلا مركزيا، من جهة ثانية، وراء الحكم على (نجمة أغسطس) بأنها رواية رفض وهزيمة: «ولكن هذه الدلالة العامة الشاملة للرواية لا تعتبر من جانبيها الإيجابي والسلبي تعبيرا تقريريا موازيا ومتوازنا، ذلك إن السلبي هو المنتصر دائما (روائيا)، عبر التاريخ كله، أما الإيجابي، فهو روائيا كذلك، المجهض دائما، المعوق دائما، المقهور دائما» (٢٥).

إن الأوصاف المباشرة التي تقدمها الرواية عن العمال وهم على قارعة الطريق كالأشياء، وهم في القاع كالقثران، عن الجائعين منهم والمكهربين، عن العمال - القرايين، مضافا إليها لائحة ضحايا الاستبداد، في مختلف العصور، يمكن تفسيرها، في نظرنا، من زاويتين: زاوية

وقد مثلت (زينب) لمحمد حسين هيك، و مترجمات المنفلوطي الرومانسية (بول وفرجينى)، و (تحت ظلال الزيزفون)، وقصصه، مرحلة أولى في الاهتمام بالمرأة، تلتها مرحلة ثانية تعكسها بعض روايات عيسى عبيد (ثريرا) ١٩٢٤م، و طاهر لاشين (حواء بلا آدم) - ١٩٣٤، التي أصبحت بصفة عامة أكثر ميلا إلى التناول الواقعي للأحداث، وإلى إبراز ملامح المرأة الجديدة التي ترمز إليها (حواء) التي أصبحت تنافس بنات الطبقة الأرستقراطية في تحصيل العلوم، وتطمح إلى متابعة دراستها بالخارج، وتثور لاختيار فتاة غيرها، تنتمي إلى طبقة أرستقراطية: «عزيزتى، قد نذبح وتسليخ جلودنا، في مجزرة هذا العصر المقلب، غير الثابت، على مبدأ أو فكرة، ولكن لن نكون

معصوبي الأعين كالبهائم.. وفي هذا تسلية وعزاء» (٢١).

وتناولت، في مرحلة ثالثة، كاتبات عربيات موضوع المرأة، من زاوية استعادة الذات المفقودة بالخروج من نظام العبودية، دون السقوط في الخطيئة. وتمثل هذا الاتجاه غير المتجانس، ليل بعلبكي، وكوليت سهيل، وصوفي عبد الله وخناثة بنونة، فرغم تباين الإيقاعات النفسية والفنية، تبدو المرأة، من خلال (أنا أحياء)، و (أيام معه)، و (دموع التوبة) و (النار والاختيار).. منساقنة نحو التمرد والضياع والنقمة واليأس والتمرد بمنأى عن العنف.

وهكذا تحولت المرأة في الإنتاج الروائي العربي، في حلبة الصراع بين قيم الشرق وقيم الغرب، من مادة خام اجتماعية ونفسية، للعمل الروائي، إلى رمز للحرية، كما يبدو ذلك بجلاء في (الزمن الموحش) لحيدر حيدر، و (حقول الرماد) لأحمد

منعقدا فوق الرؤوس التي شرعت تجري مهللة في كل اتجاه» (٢٩).

إن شبكة الصور التي يقدمها هذا النص، والمستمدة من أعماق الذاكرة الأسطورية والشعرية، والذي تمتاز فيه الأصوات التي تحيل على معاني القوة والمواجهة (دوي، عاصف، صاخب، مرعد) والانتصار (مهللة)، مع الألوان التي تحاصر فيها (الخضرة، والزرقة، والرمادية، والحمرة، والبرتقالية)، (بياض) مبنى المباحث، وكأن هذه الألوان (ارتفعت) هي أيضا مهللة، بينما تجلت الأصوات بألوان قوس قزح. هذه الشبكة من الرموز والصور ومثيلاتها تمثل الصوت الخفي العميق، في الرواية، الذي يحاور صوت القمع، وصوت الهزيمة ويهيمن عليهما، لأنه متجه نحو المستقبل، نحو الحرية.

في اتجاه مماثل فنيا، تقدم رواية (البحث عن وليد مسعود) إشكالية التحرر، على مستوى الذات، وعلى مستوى فلسطين وأخبارها على مستوى العالم. ذاك هو مشروع (وليد مسعود)، البطل الرئيسي المخفي الذي يتقاطع خطابه مع خطابات أخرى تنحو منحى المصالحة أو الانتهازية أو المثالية أو الثورية.

ورغم أن الرواية صممت على أساس تنضيد خطابات متجاورة، تعكس الخلفية الفكرية التي تؤثت فضاءها، ورغم طابع التعددية اللغوية وتعدد الأصوات الذي تشتغل في إطاره تلك الخطابات، فإنه من الممكن الإنصات إلى الصوت الأيديولوجي العميق عن طريق ضبط وظيفتين تقنيتين متكاملتين: تقنية تعرية التناقض، وتقنية السخرية: فعبّر الأولى يدرك القارئ التباين الشاسع بين الوجه والقناع، وذلك ما يحدد مسافة بين السارد والأحداث

أيديولوجية أشار إليها ماركس: «يجب أن تمثل كل دائرة من المجتمع الألماني وكأنها الجزء المخزي من المجتمع الألماني.. يجب أن يتعلم الشعب الفزع من نفسه ليكتسب الشجاعة» (٢٦). وزاوية ثانية تتصل بالبناء والدلالة، وقد تناولهما، باقتدار وذكاء، الدكتور محمود أمين العالم، إلا أنه لم يصل إلى آخر مداهما، فقد اعتبر، بحق، القسم الثاني من (نجمة أغسطس) «نهاية أو خاتمة روائية للرواية في منتصفها، وإن لم تكن خاتمة حديثة» كما أشار في السياق نفسه إلى أن (هذا القسم الثاني يعبر في الحقيقة عن الوحدة الدلالية الشاملة للرواية كلها، رغم طبيعتها الازدواجية الإشكالية) (٢٧).

حقا، يمثل القسم الثاني من الرواية نواة تختزن ما ينطوي عليه النص من معانٍ، وما لم تنصد للتعبير عنه الأحداث الجزئية التي ينبغي ألا تعتبر أشكالاً للإخفاق والهزيمة، بقدر ما تعتبر محطات لتكون الوعي وتطوره عبر التاريخ، وعلامات مضيئة على الإصرار والتحدى والمواجهة: «ومن وهب نفسه للفعل، باعها لسيد لا يرحم، يسلب حريته، لكن الفعل هو الطريق إلى الحرية» (٢٨).

وبرجوعنا إلى آخر فقرة من القسم الثاني من الرواية، نقرأ ما يلي:

«ثم اندفعت المياه في دوي عاصف.. ومزيد من المياه يتدفق صاحباً مرعداً.. وقد تجمعت على حافة الحوض وامتزجت خضرة حديقة العمل على الضفة الغربية بصفرة الرمال والسيارات والأكشاك، وسواد أعمدة التخريم.. وزرقة صخور الجرانيت ورمادية الشاحنات، وحمرة الرفاعة الضخمة، وبرتقالية قلابات البادفورد، وبياض مبنى المباحث بينما تندفع في شدة ويتطاير رذاذها في الهواء،

متجذرة في المجتمع العربي، تحول دون الإدراك والعمل والتغيير الإيجابي. والقيمة الثالثة تتعلق بالجنس والشراب وتحيل على عالم منغلق على نفسه، منخرط في (بحث) فردي عن الذات، بمنأى عن هموم الوطن التي تتحول هي نفسها إلى مادة أثيرة وشائقة، في مجالس اللهو المتكررة التي تقوم كنقيض لعالم المخيمات الفلسطينية.

وإذا كانت التيمات تقوم بدور تأطير النص، فإن تقنيتي التعرية والسخرية تطبعانه بأيدولوجية تركز على الهدم وإعادة البناء: هدم القيم السائدة التي أدت إلى ضياع فلسطين وهزيمة العرب، وإعادة صياغة مشروع بديل يبتغي التغيير المنشود عن طريق الوعي والنقد الذاتي والعمل.

وهكذا يصبح تحرير الوطن رهينا بتحرير الذات من النزوات الفردية، ومن سلطة العقلية الغيبية.

تلك بعض الأسئلة حول قيمة الحرية في الرواية العربية، وعن الطرق الفنية التي تم توظيفها، من سير ذاتي وأطروحي يعتمد التسجيل، وروائي تجريبي يتوسل الرمز، والمعمار المعقد، والمفارقة والتعددية اللغوية، وتعدد الأصوات، لتمرير خطابه الأيديولوجي، وسط صخب الأصوات الأخرى، لمواجهة العنف وتحقيق القيم التي ترمز إليها الحرية.

المصادر

- 1- La republique, livre x, pp:382-83
- 2- Ethique de Nicomaque, pp69-71

المسرودة ويقدح بالتالي شرارة السخرية، خاصة من (البطل الثوري) الذي يهدف إلى تحقيق الحرية بأسلوب الانتهازي وعقلية المثالي، وسلوك الإباحي.

بعد هذه الحركة المتصلة بالاشتغال النصي، يمكن الإشارة إلى حركة ثانية لها علاقة بالتييمات. «الاستعارات» المؤتة للنص والقائمة على السخرية أيضا: تيمة اختفاء (وليد مسعود)، وحيرة الناس في أمره، وتباين تفسيره لذلك الاختفاء، في انتظار ظهوره من جديد.

وقد حاول بعض النقاد النفاذ إلى وظيفة شخصية وليد مسعود في الرواية، فاستعار نجيب العوفي ٣٠. مفهوم البطل الإشكالي الذي يبحث عن قيم أصيلة، بوسائل غير أصيلة، في مجتمع يفقد تلك القيم، بينما ركز (غالب هلسا) ٣١ على مفهومي الديكتاتورية والنجسية.

وغير خاف أن البطل الإشكالي من إفرازات النظام الرأسمالي الليبرالي، ولذلك لا يستقيم تقديمه كنموذج أصلي لشخص روائية عربية تحدد ملامحها شروط سوسيو ثقافية مغايرة.

أما (الديكتاتورية) التي أشار إليها غالب هلسا، فإنها، في نظرنا، ليست مفروضة من الخارج (إن صح هذا التعبير الذي ينطوي على تناقض) ولكنها أصبحت (حاجة) تتبع من الداخل، وتنضوي تحت ما يمكن أن نطلق عليه تيمة البحث عن (بطل) يتجاوز حدود الإنسان، ويدخل مجال الأسطورة، ويصير، نتيجة لذلك، موضوعا للتقديس، وفي ذلك تلميح، ونقد في آن واحد، لعقلية ألقت العبودية ودفع الخضوع لسلطة المقدس الديني والسياسي، وغير خاف إن هذا الاختفاء يحيل على أسطورة (المهدي المنتظر) ومثيلاتها، أي على ذهنية خرافية

- 17- محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص ٣٥.
- 18- Henri Metterand, le discours du roman, p:16
- 19- Charles grivel, production de l'interet romanesque, p:342
- 20- شاكر مصطفى، القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثاني، ص ٦١.
- 21- حواء بلا آدم، ص ٤٥
- 22- من (تلك الرائحة) إلى (نجمة أغسطس) مجلة الطليعة المصرية ١٩٧٥ م.
- 23- الدائرة وتخلخلها في (نجمة أغسطس) مجلة الباحث ١٩٧٩ م.
- 24- ثلاثية الرفض والهزيمة - ١٩٨٥.
- 25- ثلاثية الرفض والهزيمة، ص ١٠٨
- 26- de droit Marx la critique la philosophie
- 27- ثلاثية الرفض والهزيمة ص ١٠١
- 28- نجمة أغسطس، ص ١٣٦
- 29- المرجع السابق ص ١٣٥
- 30- ترجمة الوعي في الكتابة - ١٩٨٠
- 13- فصول في النقد - ١٩٨٤
- 3- Lettre au Pere Mesland, in lattes de Descartes, pp:113-14
- 4-L, Essai sur l'entendement Humain, pp:196-168
- 5- Le concept de l'angoisse, p169
- 6- phenomenologie de l'esprit, p169
- 7- Anti D..ring, pp294
- 8- L'Etre et le Neant, pp:561-63
- 9-
- 10- Hegel, Esthetique. 131
- 11- Lukacs, la theorie du roman, p:49
- 12-Esthetique et theorie du roman, p183
- 13- p. Bourneuf, l'univers du roman, p12
- 14- Rene Wellek, Austin Warren, la theorie litteraire, p298
- 15- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي، ص ١٨
- 16- مقدمة الرواية، ص ١٨.

الرواية التاريخية في عصر النهضة

ناضلت الرواية التاريخية في عصر النهضة والتنوير العربي إلى جانب زميلاتها من الروايات المبكرات، في أول محاولة لإدخال النوع الروائي في السلسلة الأدبية العربية. وكانت الرواية العربية الرائدة في لفت الأنظار إلى أهمية التاريخ، وفي التقاط منعطفات رئيسية منه، لمعالجتها فنيا في النوع الروائي.

ARCHIVE

محمد عادل عرب

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

العثماني والأوروبي — لطرده، وتحقيق الاستقلال).

وقد تمكنت هذه الرواية من توصيل رسالتها، في النهضة والتنوير، إلى القارئ من خلال الحيلة حين ضللت الرقيب العثماني (١) باختياراتها موضوعات من التاريخ الإسلامي بشخصياته العظيمة، ومن خلال الجرأة بتصويرها العلاقة بين الشخصيات التاريخية الرسمية (الخلفاء والقادة) والجنود والشعب على أفضل حالة من التعاون والمساواة والإخاء والحلم والالتزان والتواضع (على نقیض حالة عصر النهضة والتنوير المتجسدة باستبداد السلاطين وأعوانهم وقادة العساكر...) ومن خلال عنصر التشويق بلجوتها إلى قصص الغرام والعشق واللقاء والفرار والدسائس.. لشد انتباه القارئ.

ولاشك أن الانطلاق من مقاييس عصرنا النقدية بلهجة متعالية أمر يقود إلى إصدار أحكام لا تراعي السياق التاريخي عند مناقشة الظواهر الأدبية (٢).

لم يكن الوعي التاريخي في عصر النهضة والتنوير قد ظهر لدى الإنسان العربي بالشروط الكافية. وكان على المنورين القيام بهذه المهمة العسيرة. وتدل ممارساتهم الكتابية، ومواقفهم العملية، على تفاوت في درجات وعيهم للتاريخ ومستوياته، يصل إلى حد التناقض بين آراء من ينضون ضمن إطار تيار واحد من التيارات الفكرية، نظرا إلى الانتماء الاجتماعي المحدد لهذا الوعي وجدية تغيره من جهة، وإلى التكوين الثقافي الروحي للكاتب، وصلابة عوده من جهة أخرى. وستتعمق هذه التناقضات، فيما بعد، أكثر فأكثر، كلما ازدادت حدة البلورة وتعمقت تناقضاتها وأزماتها (٣).

وتكمن أهمية هذه الرواية التاريخية في عصر النهضة والتنوير العربي في أنها: كانت من الاستجابات الفنية النثرية لمتطلبات عصر النهضة والتنوير، ولمهامه المتمثلة في ضرورة تعليم القارئ باللغة العربية وإطلاعه على التاريخ العربي الإسلامي بعامة، وعلى منعطفاته الرئيسية بخاصة. وقد عالجت هذه الرواية التاريخية، فعلا، كثيرا من تلك المنعطفات في لحظاتها المتوترة والحاسمة... وكان ذلك بهدف رفع مشاعر الاعتزاز والافتخار والاحترام والتقدير لدى الإنسان العربي، حينما يعرف أنه سليل حضارة تضاهي في عظمتها الحضارات الإنسانية الراقية التي عرفتها المجتمعات البشرية، قديما وحديثا بما في ذلك الحضارة الأوروبية المعاصرة.

وهدف إلى تربية الإنسان العربي خلال أخذ العبر من الماضي، من مثل: ضرورة الحزم عند الشدّة، واللين والكياسة عند الأمن والرخاء، واليقظة والحذر الدائمين من مكائد الأعداء والخصوم، والتأهب الدائم للانقضاض عليهم... وخلال تمثل القيم العربية، والعربية الإسلامية التي تدعو إلى الشجاعة، والإقدام، والشهامة، والمروءة، والاعتزاز بالنسب والجنس، والدفاع عن الجماعة، وطلب المساواة والإخاء والحرية، والعفو عند المقدرة...

كما أنها عبرت عن الأهداف العامة لحركة النهضة والتنوير المتمثلة في الإخاء العربي (ردا على التمزق الطائفي، وعلى سياسة «فرق تسد» الاستعمارية) وفي طلب المساواة والعدالة (ردا على الظلم، ورغبة في الإصلاح الإداري والقانوني) وفي التبشير بالنهوض القومي والوطني (تحريضا على مقاومة هيمنة الأجنبي -

وقد انعكس هذا الوعي، المتفاوت،
 للتاريخ في الرؤية النظرية للكتابة الروائية
 في الرواية التاريخية في عصر النهضة
 والتنوير: فالرؤية النظرية لـ«فرنسيس
 المراش» (١٨٣٦ - ١٨٧٣) أو لـ«سليم
 البستاني» (١٨٤٨ - ١٨٨٤)، أو
 لـ«جرجي زيدان» (١٨٦١ - ١٩١٤)..
 تختلف عن الرؤية النظرية لـ«عبدالمسيح
 الانطاكي» (١٨٤٨ - ١٩٢٢) وتختلف
 هاتان الرؤيتان عن الرؤية النظرية
 لـ«معروف الأرناؤوط» (١٨٩٢ -
 ١٩٤٨)، وإذا لم يظهر انعكاس ذلك
 الاختلاف واضحا في الكتابة الروائية
 الفنية للتاريخ فمرده إلى الطريقة الفنية
 الواحدة التي انتجوا على نهجها رواياتهم
 التاريخية.

د ل «جرجي زيدان» على رؤيته النظرية
 للعلاقة بين التاريخ وبين الرواية في
 مقدمة روايته «الحجاج بن يوسف
 الثقفي» حين قال: «... وقد رأينا بالاختبار
 أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل
 وسيلة لترغيب الناس في مطالعته
 والاستزادة منه... وأما نحن فالعمدة في
 رواياتنا التاريخ.. ونتوخي في جهودنا في
 أن يكون التاريخ حاكما على الرواية، لا
 هي عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج.
 ومنهم من جعل غرضه الأول هو تأليف
 الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية
 لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك
 إلى التساهل في رد الحوادث التاريخية،
 وهو ما يضل القارئ... وعندنا يصح
 الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات
 من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي
 كتاب من كتب التاريخ، من حيث الزمان
 والمكان والأشخاص» (٤).

نستخلص من نص «جرجي زيدان»:

١ - أن الروائي رغب في اطلاع الناس

على التاريخ للإفادة.

٢ - أن الروائي قد اطلع على أكثر من
 طريقة في كتابة الرواية التاريخية. ولعله
 بهذا المنحى يذكرنا - أو أراد أن يذكرنا -
 بطريقة «والتر سكوت» (١٨٨١ -
 ١٨٣٢) الفنية، ويدل على فهمه إياها.

٣ - أن الروائي اختار الإبداع على
 طريقته الفنية الخاصة التي تحقق هدفه.

٤ - أن الروائي حافظ بأمانة (توثيقية)
 على الحوادث التاريخية، ولم يحدث فيها
 أية إعادة إنتاج، لأن التاريخ هو قصد
 الرواية بحد ذاته.

وكتب «عبدالمسيح انطاكي» في مقدمة
 روايته «فتاة إسرائيل» (٥): «... لما كانت
 التواريخ مدعاة للملل، رأى علماء أوروبا
 وكتابها أن يحشوا قصصهم ما يريدون
 من التاريخ، حتى إذا جردتها من قصص
 الغرام تجلى لك ما أرادوا من الحقائق.
 وهذا هو المسلك الذي ألتزمه لنشر
 تاريخنا» (٦).

نستخلص من نص «انطاكي»:

١ - أن الروائي رغب في نشر التاريخ
 وتعليمه للناس. (وهذا ما يتطابق مع
 النقطتين (١) و (٤) عند «جرجي زيدان».

٢ - أن «انطاكي» رأى أن الرواية
 التاريخية الأوروبية قد كتبت على طريقة
 فنية واحدة.

(وهذا الرأي يختلف عن رأي «جرجي
 زيدان» في النقطة (٢).

٣ - أن الروائي قلد الكتاب الأوروبيين
 في طريقتهم الفنية (وهذا الرأي يتطابق
 مع رأي «جرجي زيدان» في الممارسة
 الكتابية لتجلي انتاج النقطتين (٣) و (٤).
 سواء أوعى ذلك الروائي أم لم يعياه.

وقد أرجع «غنيمي هلال» الفضل في
 اتجاه «جرجي زيدان» إلى الرواية
 التاريخية إلى «ولتر سكوت» (٧)، ويدل

«المأمون» من جهة، وبين القوى الاجتماعية المحافظة الراغبة في إبقاء الأوضاع على ما هي عليه بتوظيفها لإيديولوجيا النقل وقد تمثلت في مواقف أبناء الريف والبادية وبعض رجال الدين الإسلامي الذين دعموا «الأمين» (١٠)، من جهة أخرى (١١).

— أسباب ايدولوجية: لنفترض ان اختيار المنورين (وكلهم من التيار الليبرالي) لطريقتهم الفنية كان اختيارا واعيا. فلماذا اختاروا إذن طريقة فنية لا تاريخية ذات ايدولوجية مناقضة لمهمات ايدولوجيا عصر النهضة والتنوير؟ ولماذا لم يختاروا طريقة فنية تاريخية ذات أبعاد ايدولوجية تقدمية — رأسمالية (آنذاك)، ايدولوجيا الرجوازية العربية الصاعدة؟ إن مثل هذا الافتراض يحمل تناقضا في منطق وممارسته. وهو غير محتمل إلا في حالة من الشكلية التي تناقض مضمونها، وهذه الحالة غير موجودة أو منعكسة في الرواية التاريخية التي كتبها المنورون، إلا في حال الجهل، وقد كان منورو عصر النهضة على نقيضه قولا وفعلا.

— أسباب فنية: تتمثل في العلاقة الإبداعية الجدلية بين الرؤية النظرية للطريقة الفنية وبين ممارستها الإبداعية. أي: في مستوى فهم الروائيين العرب لنظرية الطرائق الفنية في الرواية الأوروبية ذات التجربة الروائية الكبيرة والمتنوعة من جانب، وفي مستوى تجربتهم (هم) الإبداعية الروائية الجديدة (وبغض النظر عن مؤثرات أساليب القص في الحكايا العربية القديمة والسير الشعبية..) من جانب آخر، حيث «لا تستوي الكتابة الروائية إلا في حدود السلسلة الأدبية المشروطة تاريخيا

نص «جرجي زيدان» السابق على تفهمه طريقة «سكوت» الفنية. وقد قال «جرجي زيدان» نفسه إنه بدأ بكتابة الرواية التاريخية في سنة ١٨٨٩ بعد عودته من إنجلترا (٨)، لكن «محمد يوسف نجم» رأى «ان الروائيين السوريين تأثروا بالرواية التاريخية الأوروبية وقلدوها... وهو يشير إلى ثلاث طرائق فنية في هذا الموضوع (٩). ولعل طريقة «ليتون، وايبس» أقرب إلى الطريقة الفنية التي تتصف بها الروايات التاريخية المعنية» أما نحن فنرى أنه:

بغض النظر عن نشأة الرواية التاريخية العربية في عصر النهضة والتنوير، فإن الكتاب المنورين لم يبدعوا رواياتهم على طريقة فنية لا تاريخية (ليتون، وايبس) ولم يتركوا طريقة «سكوت» الفنية الواقعية التاريخية، مقلدين أو مختارين، على الرغم من تصريحاتهم، بل بحكم الضرورة الفنية — التاريخية لسباق عصر النهضة والتنوير، وبحكم التجارب الحياتية للروائيين للأسباب التالية:

— أسباب معرفية: تتعلق بمستوى وعيهم للتاريخية، من جهة، وبمستوى الوعي للتاريخ لدى القراء العرب، من جهة أخرى. ويمكن تأكيد هذا الأمر خلال نقص وسائل معرفتهم في كشف «الحقيقة التاريخية» الجوهرية الكامنة خلف المنعطفات التاريخية ومفاصلها التي اتخذوها موضوعات عالجوها فنيا في رواياتهم. فالصراع، مثلا، بين «الأمين والمأمون» ليس نتيجة للصراع العربي — الفارسي بقدر ما هو صراع بين القوى الاجتماعية الطامحة للإصلاح والتغيير بايدولوجيا ذات نزعة عقلية تمثلت في نضال أبناء المدن من المنتجين والتجار والمتقنين والحرفيين الصناع الذين دعموا

وبناء على ما تقدم: إن فنية الرواية التاريخية في عصر النهضة والتنوير العربي ما كانت أمام حالة اختيار واحدة أو أكثر من الطرائق الفنية الأوروبية، بل كانت واقعة تحت ضرورة الممارسة (لتحقيق الذات) لأول مرة، وفي تجربة بكر، ولادة قيصريّة.. وقد وجدت أمامها تجربة أوروبية متجلية في طريقتين الأولى طريقة «سكوت». والثانية طريقة «ليتون»، وإيرس»، و(بغض النظر عن دقة الفهم النظري لكل واحدة من الطريقتين الفئتين - التاريخية واللا تاريخية - كان عليها أن تسير؟ وتشق طريقها؟ وهل كان بإمكانها - ولو رغب الروائيون ذلك - أن تقلد واحدة من هاتين الطريقتين؟ الجواب: إنها لا تستطيع ذلك. وربما تكمن في مضمون هذا الجواب أصالة التجربة الروائية التاريخية العربية، وصدقها الفني نسبة إلى سياقها التاريخي في عصر النهضة والتنوير، وليس نسبة إلى الموضوعات التاريخية التي عالجها الروائيون فنيا فقط:

إن الإنتاج الإبداعي الروائي وفق طريقة «سكوت»، أو تقليدها، أمران بالغ الصعوبة، إن لم يكونا مستحيلين، نظرا إلى السياق التاريخي الفني لإبداعية «سكوت» الواقعية التاريخية من جهة، وإلى السياق التاريخي الأدبي لعصر النهضة والتنوير عند العرب بعامة، وإلى التجربة الروائية الإبداعية للروائيين المنورين - البكر، الغضة (البستاني وانطاكي وزيدان) بخاصة، من جهة أخرى. وتأكيدا على هذه الفكرة نأخذ تجربة «معروف الأرناؤوط» الذي حاول تجاوز هذه الصعوبة، وفي سياق مرحلة متأخرة، نسبيا، وجديدة، حين كتب

واجتماعيا وأعني بذلك الأخذ بالشكل الروائي من حيث هو مرتبة تاريخية تتعامل الكتابة فيها مع الواقع وفقا لتقنية، تنتج الواقع المعاش في صراعه الأساسي، وتميزه، وتنتج فيه وتعيد إنتاج السلسلة الأدبية الموروثة من وجهة نظر الحاضر...» (١٢). فمن المعروف أن «ولتر سكوت» وعلى الرغم من نزعه الفكرية المحافظة الضيقة في معظم الأحيان، قد تمكن من إبداع رواية تاريخية فنية اعتمادا على استقرار نسبي في التطور الانجليزي بالمقارنة مع استقرار بقية القارة الأوروبية (١٣)، كأرضية اجتماعية وعلى التجربة الأدبية في معالجة التاريخ فنيا بنزعة واقعية سواء أكان ذلك في الكتابة النظرية للتاريخ في إنتاج المؤرخين، أم في كتابة المسرح التاريخي عند «شكسبير» في عصر النهضة، وعند «غوته» (١٧٤٩ - ١٨٣٢) في عصر

التنوير (١٤). أما طريقة (١٥) «ليتون، إدوار بلور» (١٨٠٣ - ١٨٧٣) و«إيرس، ج. جوج» (١٨٣٧ - ١٨٩٨) التي كانت معتمدة على الفكر الكلاسيكي للتاريخ، خاصة بعد انهيار حكومة نابليون، فقد كانت ردا فنيا على الرواية التاريخية الرومانتيكية، بهدف العودة إلى قيم العصور الوسطى. وهذا الرأي لا ينسحب على الرواية التاريخية العربية في عصر النهضة والتنوير، لأنه يسلم عن هذه الرواية خصائصها الفنية والتاريخية، وينتزعها من سياقها التاريخي، لأن الممارسة الروائية الإبداعية في عصر النهضة والتنوير واقعة حقيقية لها خصوصياتها الموضوعية بوصفها انعكاسا فنيا للسمات الخاصة الجوهرية الموضوعية لمتطلبات عصرها.

واقعة ملموسة، تكشف نسبة صحة النظرية، ونسبة قدرة الممارسة، ونسبة التضاف بينهما.

ففي حالة الرواية التاريخية العربية في عصر النهضة والتنوير غالباً ما تتلبس الرؤية النظرية، للكاتب الروائي أثناء إبداعية الكتابة، أجزاء رئيسة من الرواية: تتمثل في محور من حوادث التاريخ مبني من «المقبوسات الحرفية» أو المحورة، أو المنحولة، أو المدسوسة، أو المعلومات الملخصة بحسب قراءة الروائي لرجعها. ويبدل الروائي ما أمكنه من جهد للتوفيق بين بنية العناصر الفنية وبين قدرها الذي اختاره الروائي لها من حوادث التاريخ ومصادرها، ومراجعها، ومفهوماتها.

إن هذا القدر الذي اختاره الروائي من التاريخ يسير فنية الرواية في نهاية الصراع، ويعيق العناصر الفنية من أن تحيا حياة طبيعية خاضعة لشروط فنية روائية خاصة تمثل قدرها الفني الجميل. فتبدأ هذه العناصر الفنية بالمقاومة أو بعودة الفعل التي تتناسب عكساً مع الوسط الملائم لها، وطردها مع الوسط غير الملائم لها، ضمن علاقة جدلية بين وحدة الوسطين وتناقضهما.

وبما أن الروائي قد حدد، سلفاً، تناسباً مختلاً بين الوسطين حين ضيق مساحة الوسط الملائم، ووسع مساحة الوسط غير الملائم، فإن العناصر الفنية تبدأ - من وعلى أرضية الوسط الملائم - بمناهضة الوسط غير الملائم ونبذه، واختراق حلقاته الضعيفة (المقبوسات الحرفية الموضوعة في غير مكانها المناسب والوصف الشكلي للباس والطعام والأثاث، وقصة الغرام المفتعلة، والصراع غير المنطقي...)، فيضطر الروائي إلى تدعيم هذه الحلقات الضعيفة بتحسين نوعيتها بـ(المقبوسات

روايته «سيد قريش» (١٦) والتي اعتبرت محاولة جادة وأداة وصل بين الرواية التاريخية غير المكتملة، فنياً، وبين الرواية الفنية (١٧)، لكن تجربة «الأرنأوط» تحطمت بمأساوية على أسوار قلعة «سكوت» الفنية التاريخية، ولم تستطع قطع المحيط فابتلعها اللجة، بغض النظر عن مكانتها في تأصيل الرواية الفنية.

أما الانتاج الروائي على طريقة «ليتون، وايرس»، تقليداً أو إبداعاً، فهو أقل صعوبة (من طريقة سكوت)، ونجاحهما، معاً، أمر محتمل، نظراً إلى طبيعة هذه الطريقة من ناحية، وإلى خصائص التجربة الروائية العربية في عصر النهضة والتنوير من ناحية أخرى، مادامت متطلبات ذلك العصر تقتضي تقديم التعليم، والتربية، على الفن، «ومادامت أحداث التاريخ تدمهم بالهيكل العظمي، واستخلاص العبر، وإثارة عواطف القراء، ولاسيما حين يجري ربط حوادث التاريخ وتفسيرها عن طريق العلاقات الغرامية والدسائس التي تنشب في ظلها» (١٨)، ومادامت مصادر التاريخ تقيدهم في سيل من المعلومات الجاهزة والوثائق الحرفية، والشهادات...

ولعل تصور تحليل عملية الإبداع الروائية التي تتم على أساس من الرؤية النظرية للروائيين المنورين العرب في عصر النهضة يمكن أن يساعد في حل كثير من ألغاز بنية الرواية التاريخية التي كتبت، وأن يساهم في تقييم أهميتها التاريخية بوصفها انعكاساً فنياً للواقع الاجتماعي في تلك المرحلة:

أثناء الممارسة الإبداعية تدخل التجربة العملية في علاقة جدلية مع النظرية الإبداعية. وتحدد النتيجة في العمل المبدع الذي يستقل عن مبدعه، يصير حقيقة

الماضي: يلجأ الروائي إلى تضخيم الحدث لإبراز أهميته، وشد انتباه القارئ، معتمدا على صورة هذا الحدث في الوثائق التاريخية التي غالبا ما تكون مضخمة مزينة حين تصور الشخصية إيجابيا، والعكس صحيح. ومن الحاضر: يدس الروائي أفكاره الخاصة (لا أقصد الآراء المعاصرة في تفسير التاريخ) في تضخيم بعض الأحداث أو تقزيمها، مما يخل بجوهر الحدث التاريخي ويخل بالحدث الروائي وينتج صراعا منزاحا أقرب إلى الصراع الدرامي مرة، أو صراعا باردا غير سببي متقطعا.. وفي كلتا الحالتين تكون الأحداث غير مقنعة فنيا.

٣ - ضعف الوصف نتيجة تغليب النزعة التعليمية والتربوية على أهميته الفنية: حيث يلجأ الروائي إلى الوصف بهدف جعله وسيلة تعليم القارئ الأساليب النثرية الحديثة (نسبيا) والتاريخ، والأمكنة، وأنواع الأطعمة، والعادات، والأثاث، واللباس.. فيعتمد إلى توظيف الوثائق التاريخية... وهي وفيرة في المصادر وفرة ظاهرة - التي تمدّه بسيل غزير من الأوصاف... يؤدي لجوؤه هذا إلى توسيع الوصف الفني على حساب العناصر الفنية الأخرى، وقد يطغي عليها، فيخل بتوازنها، ووحدتها.

٤ - ضعف الشخصيات الثانوية نتيجة دس الروائي أفكار عصره وحاجاته في رؤوسها، فتبدو هذه الشخصيات متناقضة مزدوجة محصورة في خانات محددة، ثابتة الطباع، متغيرة المواقف... وكثيرا ما يلجأ الروائي إلى سلوكها أو أقوالها لتفسير الحدث التاريخي الهام في الرواية.

٥ - ضعف الحكاية والقصة الأساسيتين نتيجة ضعف العناصر الفنية

المحورة، أو بالتخليص الموجه، أو بالتنوع في وصف الأمكنة، أو بالتبرير المباشر لفعل أو قصة غرام، أو بتشديد إيقاع الصراع... فإن لم يجد التدعيم يلجأ إلى التحسين والتموه به (الانتحال، وبالاستطراد، وبإبعاد قصة الغرام أو بإقحامها...). وحين لم يجده ذلك يلجأ إلى الاختراعات الحديثة بـ (أفكار العصر الذي يعيش فيه، وبافتعال الحوادث بناء على مواقف عصرية، وباللجوء إلى المصادفات، وبتأجيح العواطف الغرامية...).. المهم أن الروائي يسعى جاهدا لكسب الممارسة الكتابية تسعفه في ممارسته خبرة كتابية توليفية جيدة في كل لحظة (١٩)... وحين يفقد الروائي السيطرة الملائمة بين الفن والتاريخ تأتي الرواية مرهقة بالتاريخ أو بالحاضر، وتأتي الحوادث التاريخية مرهقة أيضا. إذا صح مثل هذا التصور يمكن على ضوءه تفسير ما يلي:

١ - ضعف الشخصيات الفنية أو التاريخية الرسمية نتيجة إرهاقها بالقيمة الإضافية للتاريخ سواء أكان ذلك من الماضي أم من الحاضر، حين تكون هذه الشخصيات الروائية من الشخصيات الرسمية في زمان الرواية يقدمها الروائي جاهزة صلبة مطابقة للمصادر والمراجع، مؤثرة في الأحداث غير متأثرة بها. وحين يدخل الروائي أفكار عصره في رؤوس الشخصيات التاريخية كلما أعوزته الممارسة الكتابية ذلك فإنه يخلع هذه الشخصيات من عصرها، ويتركها معلقة في هواء عصره.

٢ - ضعف الحدث الروائي نتيجة تضخيمه، أو تقزيمه، بالقيمة الإضافية للتاريخ (بحسب المقبوسات والوثائق.. والقراءة...) من الماضي ومن الحاضر: من

السابقة، ونتيجة تحميلها حكايات تاريخية من استطرادات الروائي على محور القص الأساسي، بهدف شد انتباه القارئ من خلال التنويع الحكائي.. الأمر الذي كان يؤدي إلى تقطيع أوصال النسيج القصي الأساسي وإلى خلط القصة بالحكاية.

٦ - ضعف قصة الغرام نتيجة دس قيم الغرام المعاصرة وأشكالها في جسد قصة الغرام التي غالبا ما تكون هامشية، أما إذا كانت مركزية فإنه كثيرا ما ينحيزها عن طريق الحدث التاريخي، أو قد يقحمها فيه، أو قد ينساها...

٧ - ضعف إيقاع الأسلوب نتيجة الضعف العام في العناصر الفنية السابقة، ونتيجة تدخل إرادة الكاتب في التشديد على أمور تاريخية معينة في لحظة فنية غير ملائمة، أو التخفيض من أهمية أمور أخرى في وقت الحاجة الفنية إليها، مما كان يؤدي إلى إظهار جدية مقرطة وإيقاع لجب حينا وإلى ضياع الإيقاع حينا آخر. مما سبق يمكن استنتاج السبب الكامن خلف طول الرواية التاريخية في عصر النهضة والتنوير على الرغم من أن معظم الروايات دارت حول حدث تاريخي مفصلي واحد. ومن أن هذه الروايات قد نسجت كما يقال على منوال واحد تقريبا.

الخلاصة

١ - أثناء عملية الإبداع الروائي في الرواية التاريخية في عصر النهضة والتنوير كثيرا ما كانت الرؤية النظرية، وطزاجة التجربة تزيحان النمو الطبيعي للعناصر الفنية والتجربة الطبيعية، عن أماكنها بدفاع القيمة الإضافية للمعطى التاريخي الصلب وبدافع من الروائي

ومقالات عصره التي لا علاقة بينها وبين النسيج الروائي، مما كان يؤدي إلى ظهور رواية عكست فنيا التاريخ الاجتماعي لعصر النهضة والتنوير بما في ذلك متطلباته من التاريخ القديم الذي لم يعد غاية مقصودة بحد ذاتها كما ادعى الروائيون - بل صار وسيلة تعليمية وتربوية ووعظية إضافة إلى كونه وسيلة فنية.

٢ - تتحدد الأهمية التاريخية والفنية للرواية التاريخية في تلك المرحلة في أنها كانت انعكاسا فنيا لمجتمع معقد متحول متحرك، ومع ذلك كله، فقد استطاعت هذه الرواية أن تحقق أهدافها، حيث خاضت تجربتها الفنية العربية الخاصة، على الرغم من أنها كتبت على منوال طريقة روائية واحدة.

المصادر والمراجع

الملاحظات:

١ - أوقف السلطان عبد الحميد الثاني مسرحية لـ «شكسبير» كانت تمثل في القسطنطينية لأنها تضمنت مشهدا يقتل فيه الملك: انظر: السباعي، بدر الدين، ١٩٦٧ - أضواء على الرؤساء الأجانب في سورية (١٨٥٠ - ١٩٥٨) - دار الجماهير - دمشق، ص ٦٨.

٢ - انظر: المرعي، فؤاد، ١٩٨٢ - في تاريخ الأدب الحديث - ط ١، مديزية الكتب والمطبوعات الجامعية - حلب، ص ٣٢.

٣ - وقف «محمد عبده» من «الجامعة الإسلامية» موقفا متطابقا مع موقف «جمال الدين الأفغاني» منها، ثم غير محمد عبده موقفه - فيما بعد - فهادن الانجليز والخديوي. انظر: عبد الملك، أنور،

١٩٧٤ - الفكر العربي في معركة النهضة
 - تر: بدر الدين عروديكي - ط ١، دار
 الآداب - بيروت، ص ٢٨ - ٣٠.
 ٤ - زيدان، جرجي، ١٩١٣ - الحجاج
 بن يوسف الثقفي - دار الهلال - القاهرة،
 ص ٥.
 ٥ - انطاكي، عبدالمسيح، ١٩٠٣ - فتاة
 إسرائيل - مطبعة العمران - حلب.
 ٦ - عن: مصطفى شاكور (١٩٥٧ -
 ١٩٥٨) - محاضرات عن القصة في
 سورية حتى الحرب العالمية الثانية - ط ١،
 معهد الدراسات العربية العليا - القاهرة
 ص ١٥٦.
 ٧ - هلال، محمد غنيمي، ١٩٨١ -
 الأدب المقارن - ط ٩، دار العودة - بيروت،
 ص ٢٠٦ - ٢٠٨.
 ٨ - زيدان، جرجي، ١٩٢٧ - الأمين
 والمأمون - ط ٥، دار الهلال - القاهرة.
 ٩ - نجم، محمد يوسف، ١٩٥٩ - فن
 القصة - ط ٣، دار بيروت - بيروت،
 ص ١٦١ - ١٦٢.
 ١٠ - انظر: مروة، حسين، ١٩٨١ -
 النزاعات المادية في الفلسفة العربية
 الإسلامية - ط ٤ - ج ١، دار الفارابي، ص
 ٨٥٣ - ٨٥٦.
 ١١ - ينسحب هذا المثل على كثير من
 الروايات التاريخية المعنية بالبحث.
 ١٢ - دراج، فيصل، ١٩٩٣ - دلالات
 العلاقة الروائية - ط ١، دار كنعان -

دمشق، ص ١٧.
 ١٣ - لوكاش، جورج، ١٩٨٧ - الرواية
 التاريخية - تر: صالح جواد الكاظم، ط ١،
 دار الطليعة - بيروت، ص ٣١ - ٣٢
 (بالاشتراك مع وزارة الثقافة - بغداد).
 ١٤ - انظر: باندولفي، فيتو، ١٩٨٤ -
 تاريخ المسرح - تر: الأب إلياس زحلاوي،
 ج ٣، وزارة الثقافة - دمشق، ص ١٨٦ -
 ١٨٧.
 ١٥ - على سبيل المثال انظر رواية:
 ليتون، ادوار بلور، ١٩٧٢ - أيام بمبي -
 تر: أكرم الرافعي، دار العلم للملايين -
 بيروت.
 ١٦ - الأرناؤوط، معروف، (١٩٢٩ -
 ١٩٣٠) سيد قريش - ط ١، مطبعة دمشق
 - دمشق، انظر المقدمة التي كتبها منير
 العجلاني موضحاً أهمية المحاولة
 الروائية.
 ١٧ - انظر: الدقاق، عمر، ١٩٧٩ -
 تاريخ الأدب الحديث في سورية - ط ٢،
 المطبوعات الجامعية - حلب، ص ١٣٠
 و ١٣٣.
 ١٨ - الخطيب، حسام ١٩٨١ - سبل
 المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة
 السورية - دمشق، ص ١١.
 ١٩ - تعتبر روايات: البستاني،
 وزيدان، والأرناؤوط، نسيباً، من أفضل
 الروايات التي كتبت في هذا المجال، قبل
 عام ١٩٣٠.

معنى النقد الأدبي المعاصر

د. سمير حجازي

ظهرت في بادئ الأمر في المجال الفلسفي للدلالة على تصحيح الأخطاء النحوية (١) أو إعادة صياغة كل ما هو ضعيف في الآثار الأدبية اليونانية ثم تطور هذا المصطلح في القرنين السابع عشر والثامن عشر واتسعت حدوده حتى شمل وصف وتذوق الآثار الأدبية والفنية في وقت معا.

٣- أما القرن الماضي فقد استخدمه السواد الأعظم من الكتاب والنقاد بمعنى التفسير والحكم على الآثار الأدبية والفنية. ويمكن أن يشف هذا المعنى من الدراسات التي أجراها (سانت بيغ) وتين، وبرونتيير وغيرهما من المفكرين الذين أعطوا النقد طابعا وضعيا نتيجة تأثرهم بمناهج وقوانين العلوم الوضعية التي شاعت في ذلك القرن (٢) فالنظرة السريعة عبر الاتجاهات المختلفة في القرن التاسع عشر كفيلا بأن تطلعا على أن أغلب المفكرين كانوا على الدوام يستخدمون كلمة نقد متأثرة بمنطق

١- كلمة نقد في لغتنا العربية كلمة تجري بكثير على أقلام الكتاب والباحثين والمعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة يرتد إلى الفعل الثلاثي فنقول «نقد نقدا» وقد يكون نقد الشيء في العربية هو تمييزه والكلمة تعني الكيفية التي يظهر بها ذلك الشيء، ومن هنا فإنه يمكننا أن نحدث عن نقد الكتب أي تمييزها والنظر فيها لنعرف جيدها من رديئها.

أما في اللغات الأوروبية فإن كلمة Cri-tique مشتقة من الفعل اللاتيني Krienem بمعنى يفصل. وحين يفصل الشيء عن شيء آخر في تلك اللغات فإن معنى هذا أنه يؤكد وجود شيء يمكن تصنيفه مع نظيره من الأشياء التي لها صفات متشابهة معه بدرجة قليلة أو كثيرة، وهذا يظهر لنا معنى أوليا لكلمة نقد وهو فصل شيء عن نظيره.

٢- ويمكننا إذ تتبعنا تطور كلمة نقد في القرن السادس عشر سنجد أنها

العلم الوضعي.

٤- أما في القرن العشرين - حيث تطورت العلوم الإنسانية واللغوية فنجد ان (كلمة نقد) قد استخدمت من قبل عدد كبير من النقاد بمعنى فهم الأثر الأدبي أو تفسيره أو البحث في دلالاته ومعانيه.

- لكن من المؤكد ان كلمة «نقد» مازالت تبدو غامضة فهي تارة تستخدم بمعنى فهم الأثر الأدبي أو الفني، وطورا آخر بمعنى تفسيره. وهذا يعني ان النقاد حينما يقومون بنقد أثر ما، فإنهم لا يتفقون على المعنى التجريبي الذي يضعه الواقع بين أيدينا، وكأن كل ما يهم هؤلاء النقاد هو الوصول إلى الكشف عن المميزات الأساسية للأثر الأدبي أو الفني.

٥- ولنتوقف الآن عند بعض الآراء المختلفة لكلمة «نقد» لدى جماعة من النقاد، حتى نقف على الدلالة العميقة لهذه الكلمة التي طالما اختلف النقاد في تعريفها ولنبدأ بهذا الرأي الذي يقدمه لنا (رولان بارت)، انطلاقا من مفهوم الأثر الأدبي أو الفني. فهذا الأخير في رأيه يعد بناء رمزيا يتضمن في ثناياه معاني خفية وعميقة ومحاولة فهم هذه المعاني يحتم على الناقد أن يكتشف الطبيعة الرمزية للغة التي تشكل الأثر الأدبي أو الفني. وهذا يدخل في مضمار «علم الأدب» أما إذا اقتصر عمله (الناقد) على البحث في أحد معاني الأثر فإنه يدخل في مضمار النقد (٣) وهذا يعني ان البحث في فهم المعنى الخفي للأثر يعد حجر الزاوية في النقد.

وعلى هذا الأساس فإن عمل الناقد يتسم بعدة خصائص معينة أهمها تعقيل الأثر الأدبي أو الفني تعقيلًا تاما

أي النظر إليه وإلى وحداته أو عناصره على ضوء مجموعة المبادئ المنطقية.

ومعنى هذا ان النقد الفني أو الأدبي له قوانين خاصة لا تجعل منه مجرد جهود نمت في ظل أسس أو مفاهيم عشوائية، بل هي أسس مترابطة ومحددة تنظم الأثر الأدبي أو الفني على نهج مرسوم، وفقا لعمليات منتظمة خاضعة لقواعد معينة ألا وهي قواعد بنية الأثر الفني أو الأدبي.

٦- فإذا ما انتقلنا الآن إلى رأي آخر في النقد، ألا وهو رأي (جولدمان) وجدناه يقرر ان النقد الأدبي أولا وقبل كل شيء هو الدراسة العلمية للأثر الفني أو الأدبي، وهذه الدراسة تنهض على أساس فهم وتفسير الأثر تفسيرًا مماثلا، ويشرح لنا (جولدمان) المقصود بالنقد المماثل فيقول انه استخلاص المميزات الخاصة للأثر الفني أو الأدبي المنبثقة من مجموعة علاقات منطقية وربطها بالملاح العامة للبنى الكلية للمجتمع (٤).

ومن هنا فإن ما يتميز به الأثر الفني أو الأدبي هو أنه يبدو لنا في صورة علاقات بين الظواهر، وبالتالي فهو يوجد في حالة استقلال عن العناصر الخارجية انطلاقا من مفهوم (بارت). أو يبدو لنا في صورة علاقات بين البنيات الداخلية والخارجية (بنية الأثر وبنية المجتمع) في وقت معا حسب مفهوم (جولدمان).

والواقع ان (بارت) يريد النظر إلى بنية الأثر على أنها ظواهر مستقلة لا بد من فهمها على حدة بالاستناد إلى عناصرها الجزئية الخاصة، كما يريد مقابلة تلك الظواهر بعضها ببعض من أجل البحث عن أوجه التشابه فيما

أما القاعدة الأساسية في رأي (جولدمان)، فهي أنه لا يمكن أن يكون ثمة نقد إلا حيث توجد لغة علمية. وآية ذلك إننا حين نتحدث مثلاً عن تحليل الأثر تحليلًا علميًا، فإننا نعني بذلك إن الأثر يتضمن رمزا له دلالات خفية لا يمكن الوصول إليها إلا بالاعتماد على لغة علمية. ومن هنا فإن أهم ما يميز آراء النقاد هو أنهم يعترفون بأن لكل أثر لغته الخاصة ألا وهي لغة الرموز والعلامات — فيما يقول (بارت) — الخاصة بمجال ذلك الأثر. وربما كان أهم ما يمتاز به تعريف بارت أنه تعريف ينهض على لغة المنطق الرمزي، حيث يحاول إبراز أهم خواص البنيات والعلامات.

النقد هنا يبدو بمثابة نشاط علمي، يسعى لفهم النظام الذي يسيطر على عناصر الأثر، باعتباره واقعة أنثربولوجية لا واقعة تاريخية هذا الفهم الجديد الذي يستند على النزعة البنيوية، يعد من أبرز السمات المهمة التي تعمل على تزويد النقد الأدبي بطابع الدقة والصرامة في وقت معا.

٨- وهنا نجد أنفسنا بإزاء تعريف آخر للنقد يقدمه لنا أحد النقاد والكتاب الفرنسيين المعاصرين ألا وهو (بيير ماثري) ويبدأ هذا الناقد في دراسته المسماة «نحو نظرية الإنتاج الأدبي» بعرض رأي موجز حول (٦)، النقد ووظيفته يتلخص في أن النقد شكل من أشكال المعرفة العلمية موجه نحو إضاءة وتفسير شروط إنتاج الآثار الأدبية أو الفنية. ومهمة الناقد أن يقرأ الأثر قراءة لغوية وفنية، ويحدد له مكانا داخل نظام الإنتاج الأدبي أو الفني عن

ومن هنا فإن المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الناقد إنما هي التصدي لأكثر الظواهر الأدبية شيوعا من أجل التوصل إلى المبدأ أو القانون الذي يحكم منطق العلاقات الداخلية للأثر.

والمهم في نظر (بارت) هو أن الناقد لا يفهم الأثر الأدبي أو الفني فهما تجريبيًا على مستوى علاقات فعلية، بل هو ينشئها على صورة نماذج تسمح له بفهم الأثر الأدبي أو الفني فهما بنائيا. وهذا ما عبر عنه في كتابه «دراسات نقدية» حين كتب يقول: «إن المبدأ الأساسي هنا هو أن مفهوم النقد يجب أن يرتد إلى المفهوم الشكلي وفق مفهومه المنطقي لا بمفهومه الجمالي (٥). فعن طريق ذلك الفهم يمكن للناقد أن يؤلف نسقا أو نظاما من العناصر الشكلية للأثر. ونحن لا نريد في هذا الموضوع الدخول في نقاش المنهج البنائي الشكلي، على نحو ما يفهمه (بارت)، وإنما حسبنا أن نقول أن النقد في نظره نشاط شكلي منطقي يعتمد على أسس خاصة تعمل في البحث عن معنى أو دلالة الرمز الكامن وراء بناء الأثر.

٧- ولو دققنا النظر الآن في التعريفين السالفين للنقد لدى كل من (جولدمان) و(بارت)، لوجدنا أنهما يجمعان — رغم اختلاف منظور كل منهما — على أن النقد ينهض على الالتزام بمبادئ المنطق ومحاولات تعقيل الأثر الفني أو الأدبي تعقيلًا تامًا وهذا يعني أن الجوهر في النقد إنما هو اللغة العقلية الدقيقة. ولهذا فإنهما يؤكدان الخطأ الذي وقع فيه بعض النقاد حين عرفوا النقد بالاستناد إلى المفاهيم الجمالية

طريق اكتشاف قوانينه اللغوية والفنية عن طريق الاستعانة بمفاهيم وفروض علم اللسانيات، ثم يعلق (ماشري) على هذا التعريف فيقول: «إن النقد يجعل من الآثار مجالا لبحوثه، وهذه الآثار الأدبية أو الفنية ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة، حتى وإن لم تكن تلك الآثار لغة في حد ذاتها».

ومن هنا فإن الربط بين وظيفة النقد، ولغة الأثر يحتل مكان الصدارة في كل تحليل نقدي. وكأن النقد يرى أن مهمته أصبحت مهمة لغوية وعلمية، نظرا لأن إدراك البنية في مجال علم اللسانيات قد مد النقد بمفاهيم علمية جديدة مكنته من معالجة بعض مشكلاته النظرية والمنهجية. فالنقد البنائي كما هو معلوم ينصب على النماذج الأدبية أو الفنية التي تم إنشاؤها، وهو لا ينهض على الواقع الأدبي التجريبي رغبة في إعادة إنشاء عالم الأثر على ضوء النماذج الشكلية فالنقد البنيوي الشكلي يعطي الصدارة للغة الأثر، والنماذج الأدبية أو الفنية على الواقع الأدبي التجريبي، ويقدم المقولات الشكلية الثابتة على المقولات المتغيرة. ومن هنا فإن النقد البنيوي الشكلي يبرز بمعنى ما من المعاني التعارض بين التحليل البنائي الدينامي (التوليدي)، وبين ثبات الأثر وتطوره، خصوصا وإن النقد البنائي الدينامي (التوليدي) لا يعتمد على مفاهيم ثابتة في نظريته للأثر والواقع التجريبي.

وقصارى القول إن النقد البنيوي الشكلي في تعامله مع الأثر يستهدف تحليل بنياته في حين أن التحليل البنائي (الدينامي) لا يقتصر على تحليل بنيات

الأثر بل يمتد أيضا إلى ضرب من الدراسة السوسيو تاريخية لبنيات الأثر. ففي نظر النقد البنيوي (الدينامي) إن بنيات الأثر الأدبي في حركة دائمة، وإن المحرك الحقيقي لتغير بنيات الأثر كامن في صميم البنيات الاجتماعية، وفي الظروف التاريخية. وهكذا يبدو لنا التعارض بين المنهج البنائي الشكلي والمنهج البنائي الدينامي (التوليدي) (٧).

ومن هنا قد يحق لنا أن نقف قليلا عند تلك التفرقة بين النقد البنائي الشكلي والنقد البنائي الدينامي (التوليدي) لنبين كيف أن الاهتمام ببنية الأثر قد دفع النقد البنائي الشكلي إلى التشديد على أهمية الاعتبارات الشكلية بالقياس إلى الاعتبارات التطورية أو التاريخية، ولا شك أن أحد المسؤولين عن هذا الاتجاه في النقد هو (بارت) حين أعطى الصدارة لبنية الأثر واعتبره (أي الأثر) نمطا بنائيا رمزيا لا يتوحد وظيفته إلا بمقتضى طبيعته الرمزية.

٩- ولو أننا تجاوزنا منطقة الكلمات من أجل فهم النقد بصفة عامة لوجدنا أن النقد بأبسط معنى من معانيه هو دراسة الأثر الأدبي أو الفني دراسة تلتزم بمبادئ المنطق بقصد اكتشاف القواعد أو القوانين التي تحكمه. ولعل هذا ما حدى ببعض النقاد إلى القول بأن كل دراسة نقدية لا بد أن تكون علمية (٨) فإننا لو تساءلنا ما الذي يدرسه ذلك العلم لكان الجواب عند (بارت) أحد معاني أو دلالات الأثر. وحين يكون على الناقد أن يختار هذا المعنى أو ذاك كمنظور علمي من أجل وصف أو تفسير بعض عناصر أو جوانب الأثر لتكوين

من كل ما تقدم يمكننا أن نفهم مغزى قول (بارت) إن الأثر الأدبي أو الفني ليس واقعة تاريخية، وإنما واقعة أنثربولوجية بحكم بنائه الذي يتميز بالانغلاق والانطواء على عدد محدد من القواعد والعناصر.

ولا يبقى لنا في ختام هذا العرض سوى الاهتمام إلى تعريف. والرأي عندنا أنه على الرغم من تعدد التعريفات التي قدمها النقاد المختلفون لهذا اللفظ، فإن من الممكن الإجماع على الأخذ بالتعريف الذي قدمه لنا (ماشري) في بداية مؤلفه حين قال: «إن النقد نشاط تأملي يسعى لإجلاء القواعد والقوانين المضمرة في لغة الأثر الأدبي أو الفني» ولا شك أن من مزايا هذا التعريف أنه عام يصدق على جميع الاتجاهات النقدية بما فيه النقد البنائي الشكلي والنقد البنائي الدينامي، أو غيرهما من الاتجاهات.

وجهة نظر خاصة بصدد مجموعة من الموضوعات في الواقع الأدبي أو الفني فإنه يضطر أن يقوم بصياغة نموذج في بنائه الذهني. أما حينما يعتمد على مفهوم البنائية الدينامية (التوليدية) لا يضطر إلى صياغة نموذج معين نظراً لأنه يدمج بنيات الأثر في بنيات الواقع نفسه.

ولا شك أن المفهوم الأول (البنائي الشكلي) ينظر إلى الأثر الفني أو الأدبي نظرة استاتيكية، بينما المفهوم الثاني (البنائي الدينامي) ينظر للأثر الفني أو الأدبي نظرة تطويرية. والذي يهمنا من هذه النظرة أو تلك، هو تعريف النقد بوصفه علماً لا بد من أن يقودنا إلى رفض تلك الانطباعات الوجدانية، التي يدركها الناقد من خلال قراءة الأثر، مع استبعاد كل صور التأثير التي نحصل عليها من معاشتنا لعالم الأثر الفني أو الأدبي.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الهوامش

Encyclopedia, U nivesalis, article critique litteraire, par--١ is,1977

٢- انظر في هذا الموضوع: د. كوثر العجيري، الاتجاهات الحديثة في النقد الأدبي، ١٩٧٩، ص.ص ٩٥-١٠٧

Barthes,R.,Essais critique, paris,1964,p.p66-70-٣

4-Goldman,I.,pour une sociologie du Roman,paris,1962 p.p 82

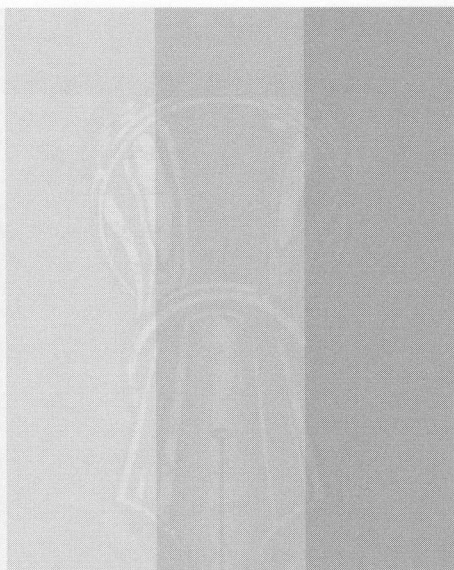
5-Barthes,R,Essais critique,p.59

6-Machery,p,pour une theorie de production litteraire,paris,1969,p.p120-128

٧- انظر في هذا الموضوع مؤلفنا «قضايا النقد الأدبي المعاصر» الفصل الثالث المغرب ١٩٨٣.

Richard.J., quelque aspect de la critique litteraire en france,-٨ le mond, Mars,1963.

تراثيل



عامر الدبك



<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لابأس
أن نزيح الكلام
قليلا
نلون عشق الفصول

بصوت فيروز
«شاييف البحر شو كبير
كبر البحر بحبك»

ينام الهواء
على رثيتنا فصولا
فندخل في المهرجان

ونرفع أشواقنا
سارية
للصلاة

نباغت في مقلتي

الصهيل

أهوج

وقت الحنين

وأعلن قبل الدموع

الرحيلا

فلا ترسلي باتجاه الرياح

أنينا

وخلي - كما كان -

شعرك حلوا طويلا

ولفي فراغ المكان

بشيطنة

واتركيني قتيلا

لأسأل ذاكرة الأغنيات <http://Archivebeta.Sakhrit>

ترى

هل يصير النخيل ذليلا

ونرفع أقدامنا في الهواء

فيعبرنا الوقت

وجها

خجولا خجولا

فهل نستريح

وفي الدرب

لما ينام القتل ولما نجد في الطريق الدليلا



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit>

لمن تتركين القصائد

لمن تتركين الفؤاد النحيفا

لقد تركوا في العراء الخيولا

ولم يستمع ربهم للجراح قليلا

فهل أنطوي جسدا

يبعثر شهواته في زوايا الخراب

ويدخل في البرد

صمتا جليلا.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

أكتب عن

حورية

د. عبدالله الشحام - سلطنة عمان



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أَكْتُبُ عَنْ حُورِيَّةٍ

عَنْ سَوْسَنَةَ شَرْقِيَّةٍ

عَنْ سَيِّدَةٍ فَتَكَتْ بِي

فِي لَحْظَةٍ صَمَّتْ سَرِيَّةٍ

عَنْ قَمَرٍ يَشْرِقُ فِي لَيْلِ الصَّحَرَاءِ الْعَرَبِيَّةِ

٢٠

أَكْتُبُ عَنْ حُورِيَّةٍ

وَالشَّمْسُ ضِيَاءٌ يَمْلَأُ أَرْجَاءَ الْكَرَةِ الْأَرْضِيَّةِ

تَمْشِي قُرْبِي كُلَّ صَبَاحٍ

فِيكَلِّمُهَا الْجَدُولُ وَالرَّمْلُ السَّاكِنُ

وَتَغَاظِلُهَا أَشْجَارُ التَّوْتِ الْبَرِيَّةِ

وَعَنَاقِيدُ الْكَرْمَةِ تَسْكُبُ بَيْنَ يَدَيْهَا الْقَهْوَةَ

في موكب حُب وشموع
والهمساتُ هنالك سمفونية
تملأ قلب الأرض الجذلي
بالحب وبالأقمار الدرية
تملأ أيامي بالبهجة والأحلام الورديّة

■ ٣ ■

اُكْتُبْ عَنْ حُوريّة
عَنْ زلزال هزّ كياني
وَرَماني في الأعماق المنسيّة

عَنْ أنفاس حَرى كَصَهيل حصان محموم
وندى يتقصّد في الجلد
ويجعل ميلاد عشيقين قضيّة

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

في ليلة سَعْد كُبرى
يُضربها البرقُ من الأعماق إلى الأعماق
وتَغسلها الأمطار الربانيّة

.....

في ليلة سَعْد
كُنّا فيها طيرين صغيرين وراء هموم البشريّة
سربين من الأضواء النورانيّة
والقبلة في إثر القبلة
باب للنشوة والأوطان الموعودة
أعراسُ شعبيّة

طريق الملح

روجييه بودار

ترجمة: سهيل حمد أبو فخر

روجييه بودار (١٩١٠-١٩٧٣) شاعر بلجيكي يتسم شعره بالتعبير عن الروح الجماعية على غرار معظم شعراء فترة الثلاثينيات. ومع أنه أراد بكل بساطة أن يكون «ابن هذه الأرض»، إلا أنه كان يسمع نداءً يأتيه من مكان آخر أكثر إشراقاً. وبعد مجموعة «زنجي شيكاغو» (١٩٥٨) ومجموعة «طريق الملح» (١٩٦٤) اكتمل أسلوبه، وتكامل فكره مع لغته الشعرية التي تعبر عن شعور العبث والوحدة والألم والتمزق الداخلي.

العنوان الأصلي للكتاب:

Roger Bodart, La Route du sel et autres poe'mes, Orphee'1991

ها أنذا مغمور في شرخ الشباب
مثلما كنت مغموراً في خط الاستواء
فحيناً أعاني من حرارة العاصفة
وحيناً أراني على الذرى
يطيب لي أن أشعر بالشقاء
يحفر صدري مثل ثعلب متنقل
وأن أصغي إلى ناقوس الخطر على جسر مركبي
في مساء ينيره الذهب والنبيد الأحمر

ولكنني أيضاً أحب الهدوء ذات عصر حار
وامرأة تخطط فتبحث عن مقصاتها
ريحاً بين ستائر نحلة متجولة
ولحظة صمت ما بين صرخة طيرين.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لقد طلبت كل شيء من رب الوجود
المغامرة والنبيد ونظام العقل
ونصيحة حسنة تندلق من أعلى المشنقة
وجناح ملاك يحط على عتبة بيت هادىء.

يولد المرء مثلما يموت في صرخة احتضار
ويعض الحزن الذي خرج منه لتوه
فيهرب من الله ومن الغابة وعندما تنتهي الطفولة
يصبح رجلاً فيبلغ المدينة والخطيئة
يرى عيني أبيه الشرستين تغمضان
ويرى عيني طفولته الأولى تنفتحان

يحب زوجته أكثر مما يحب أمه
فيصبح بائعاً لكلمات الرياح.

يكون زنجياً مع الزنوج ويهودياً مع اليهود
يعطي نفسه لأي كان ولا يقدم شيئاً لأحد إنه أكثر التفافاً من
صفصافة هرمة وأكثر يباساً من «الطقسوس»
وهو يسأل عن اسمه الحقيقي كلما تدق الساعة

خمسون عاماً يتمتع بطرقات الأرض
برمل الحياة مع الموت الزوأم
وبالحب الجميل المختبئ في العشب الطويل
مع فهرة دمثة قرب صياد واقف.

خمسون عاماً يصقل أدواته للقيام بمهمته
ينام ويأكل ويبذل خبره بالعلم
يريد أن يكون شجاعاً مع أنه جبانٌ دوماً
خمسون عاماً على الأرض بانتظار جودو

يجتاز الحدود بحثاً عن صديق
فيرى الصحراء جالسةً على سجادة طائفة
يضغط على الأرض بكاملها وكأنها جسدٌ بين ذراعيه
ثم يعود أدراجه بخطى أكثر اتئاداً
يولد يعيش يموت دون أن يفهم لماذا
ذاك أنه لابد من إنسان ما لتقديم المشهد
وذاك أن القوس ينتظر سهم الجعبة

وذاك أن فم الوحي لا بد من أن يتكلم

يمارس الحب مثلما يصنع عملاً جميلاً

وينغرس ينغرس في صلصال القلب

ثم يستيقظ في منتصف العمر

كمن يستيقظ على صوت الربان

وبعناء كبير يحس أنه منتزعٌ

للمرة الثالثة من بطن امرأة

فيكون له جسدٌ شهوانيٌ تجتاحه الروح

ويكون حقلاً جميلاً من السنابل يحصده المنجل

حينذاك يتذكر مياه الينابيع الصافية

ويقبل في الليل يد العون

كما كنت حين كان أبي يضيء الطريق

مشيراً إلى المسار الذي تخطه بذات نعش الكبرى

ينضج يموت يتعفن ليبقى روحاً صافية

وليستحق شرف مغادرة هذا الجسد الهرم

وليعرف من هو وليتخذ شكلاً مثلما يفعل ممثل خلف الديكور

يعتقد بقوة بالغة في سحرة «أورينوك»

يتشكك غالباً في أن اثنين وواحد تساوي ثلاثة

وكالفقمة يشعر بالحرارة في ثلج القطب

ولكنه يشعر أنه متجمدٌ في مجلس الملك

يشتهي كل الأجساد ويعيش عيشة ناسك زاهد

يعلم ما يعلم دون أن يتعلم شيئاً

ويرى في العشب «قوَّعاً» برياً يهرب

من صقر عال شبيه بالروح القدس

يكون فحوراً بلا سبب ويخاف من ظله

يجود بدمه ويبخل بليرة

لا يرى جمال لغة الأرقام

ويحمل بيديه بومة يبهرها النهار

ينتزع بقوة اليد التي تتشبث بالمركب

يعتقد أن المسيح قد مات ثم بعث حياً

يسوق إلى المشنقة من كان ملكاً

ويريد أن يحصن أسوار المدينة

ARCHIVE

لا يحب البتة عندما يعتقدون أنه مغرم يتقدم مرتعداً على شقائق

النعمان الطرية

ينام في ليل المترو الرمادي

وينظر إلى عابر سبيل كمن يقرأ في الإنجيل

يذهب في الغابات مناجياً الغيوم

لا يتخذ سوى الكلب صديقاً

ينظر إلى من يغرق وهو على الضفة

ويحمل دون عناء حمل النملة.

يَصْدُقُ عندما يكذب ويُعاقَبُ بسبب جريمة مختلفة

يسبح في بحيرة كبيرة ناظراً إلى القمم

يجد الحقيقة إذ يبحث عن قافية
ويصبح روحاً إذ يحفر في الطمي.
يحترق في الثلج مثل «أبيلار» آخر
يكتب ولا يكون شيئاً، لا مولير ولا دانتي
يستمتع لدرس فتاة متحذقة
وينظر إلى محارب يدخل المدينة على عربته

يريد أن يكون باشا أو «بابا» أو قرصانا
يحطم كازانوفا الكبير في لعبة الحب
تخدش خاصرته مخالب قطة
ويمشي في الصحراء إذ ينشق دولار عجلته

كثير من الفتيات في كل مكان وليس هناك سوى رجل واحد
كثير من الأحلام بداخله لا يعيش واحداً منها
كثير من القمم، كثير من الأطباق، كثير من الحقائق في روما وهذا
مالم يكن لدى أجدادنا القدماء.

يقتل حين يحين الوقت إذ لابد من القتل
يسحق الإنسان كما يسحق نبات الهليوت
يحطم عدوه وقصره وتمثاله
 ويفجر اللحم والفولاذ والعشب والصخر

يملك بيتاً ويدعي أنه يتيم
لا يحب من يدعى أباه
يغوص في العبث حيث يسيطر الشيطان

يصلي ويخون صانعاً من الاثنين زوجاً

يدوس على حديقة الأشياء التي يحب
يبحث عن الحقيقة فيجد الشعر يعتقد
أنه في معبد آسيوي وهو في باريس
لماذا نطقتم باسم هيروشيما؟

أحد ما يهمس لي بأن عليّ أن أصمت
كنت أعتقد أنني وحيد فتحدثت أمامكم
أليس الذي يتحدث روحاً ماسياً
يصرخ أن هيروشيما هي الأرض غداً

أين يذهب أمامي هذا الماضي الراقص

تولد الحكاية في مكان آخر حيث كنت أظنها تنتهي
أأستطيع أن أصمت وأن أتوقف؟

من يعلم ما وجد رامبو في الحبشة؟

أوجب أن نعود إلى القفص دوماً؟

أكلُ شيء دائريٌّ على الأرض وفي السماء؟

وما الموت سوى الانتقال من طابق لآخر

في البيت الكبير بيت العودة الأبدية.

حلمت في الليلة الماضية أن أحداً ما كان يريد أن يأخذ

وشاح ذراعيك الملتف على عنقي

كان صوتٌ يقول أنه تكفي كبسة زر في موسكو

لتحويل روما إلى رماد.

ينساب المرء كنائم في هذا العالم المتغير
وفي كل خطوة يمشيها على طريق الزمن
يعلم أنه سوف يهبط إلى كهوف الخمر
ليجد الفلاح راقصا بداخلها

لم كانت «إيزول» السوداء ثم «إيزول» الشقراء
لم كان «تريستان» الضائع على طريق الملح
فليتفجر كل شيء في هذا العالم المفضل
حيث يتحول بارود المدافع إلى جائزة نوبل



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sunni.Co/Ir>

في هذا الصباح انغمرت مدينة في إيران
في هوة فتحها تذاؤب الأرض
والميت في بومبي مصنوع من حجر الخفاف
فمنذ ألفي عام لا يزال فمه ملتصقاً بهذا الطين الأصفر

منذ ساعتين أعيش دون أن أراك
خمسون عاما نحو الحب دون أن أستطيع هضمه
أيها الحب أنت دمي؟ لو لم تكن سوى فكرة
لنويت أن أجتث هذه الروضة.

أريدك وتريدني ونريد-مالا يؤخذ
نغطي بالواننا ذروة دورة الريح

غير أن سكيراً مطفاً بنبيذ كائن حي
يغمغم تحت الطاولة أن الفندق في منتصف المنحدر

أيها الحب الأكثر استقامة من عذراء البلاط
حملت صدرك طويلاً تحت ركبتني
فتأثرت أيها الملاكم الحجري
ودست على قطعتي الجسد هاتين اللتين ندعوها نحن

كم هي طويلة وكم هي ثقيلة مهنة الظهور
والانتهاء كخبز في صدر فرن مبتذل هذا الانشغال بأن أأخذ شكلاً
محدداً

بأن أكون قليلاً من الدماء تشربها صفحة الجريدة.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الرجل القصير

قصة: حسن حميد

لقد عرف الرجل القصير الممتلئ المبتسم أن صاحبه الطويل الناحل.. ابن دنيا!! وعرف الرجل الطويل الناحل الزائف البصر اليقظ دائما أن صاحبه القصير.. ابن آخره!!

كان كل منهما.. ومنذ النضج، يود لو كان بمقدوره أن يأخذ صاحبه إليه إذا ما جمعتما الأحاديث والخطا، إلا أن أيا منهما لم ينجح في محاولاته الكثيرة الملحاحة. فظل الرجل القصير القليل الكلام.. ابن آخره! وظل الرجل الطويل الذي فقد الكثير من أسنانه.. ابن دنيا! وأحس كل منهما أن ما من شيء يجمع بينهما في هذا البيت سوى الدرج الذي يشد غرقتيهما المتشابهتين إلى ظلال شجرة اللباب الواسعة الأمداء.

الآن، وقبيل الغروب بقليل، أيقن الرجل القصير ذو الأنف المحمر، الراعش الشفتين، وقد فرغ من تأمله الطويل، أن ثمة سرا عظيما يلف حياة صاحبه الطويل سرا يجعله لا يرى في الحياة إلا السهر

قبيل الغروب بقليل، وقرب البحر تماما، وفوق الدرج الرخامي الأبيض وقفا في لحظة واحدة. كان أحدهما يهبط والثاني يصعد.. وشجرة اللباب الكثيرة الأوراق تظللها وقد انقادت للأنساق الرهيفة، فتحرك أوراقها بهدوء ثقيل أحيانا، وبغنف شديد أحيانا أخرى، وأصوات القوارب المتسابقة في عرض البحر، والطيور الحائمة... تثير في النفس مشاهد الوداع الحزينة!!

كان الرجل القصير الممتلئ يهبط الدرج قاصدا الرجل الآخر الطويل الناحل، وكان الرجل الطويل الناحل الغائر العينين يقصده أيضا.. فالتقى الاثنان في منتصف الدرج قرب شجرة اللباب الطويلة الساق المشدودة بخيط رفيع من النايلون الأصفر اللون، والتي طاوت البيت المؤلف من غرفتين.. فبدت وكأنها زينة لواجهة البيت المسيج بأعمدة قصيرة من الاسمنت والأسلاك الشائكة الرفيعة.

... وبينما هما في صعود وهبوط، وكل منهما يعد سؤاله في لهائه التقياً في منتصف الدرج تماماً.. لا هما فوق ولا هما تحت!! فتسمرا مواجهة للحظات دونما كلمة، وقد شعر كل منهما بأن الآخر يقصده لأمر ما!

... ولحظة راح كل منهما يمنح الآخر فرصة المفاتحة أولاً.. هبت نسمة قوية منددة... هيجت شجرة اللباب واستفرتها، فاصطفقت أوراقها، وأحدثت ضجيجا حلوا، وأنوسا... وانكشفت عنهما، وهما في منتصف الدرج طي وقفتها الحائرة، وقد لفهما شلال طويل متعدد الألوان من ضوء الشمس.. الغاربة!!

والشراب والنسوان، وأيقن الرجل الطويل الناحل ذو الملابس الزاهية اللافتة للانتباه أن ثمة سرا عظيما يلف حياة صاحبه القصير، سرا يجعله لا يرى في الدنيا - بكل ما فيها - شيئا بهيجا قط! وكأن الآخرة على بعد ذراع.

.. وبعد تفكير طويل عمره ثلاثون عاما هبط الرجل ذو الشامة العنابية اللون... ليسأل صاحبه عن السر الذي يجعله يتعلق بالحياة، وهي عدوه بعدما امتصت عافيته وزهوه شبابه.

وصعد الرجل الطويل الواسع الخطا ليسأل صاحبه القصير عن السر الذي يجعله يتعلق بالآخرة ويصد عن الدنيا التي هي عنده أنثى طيبة وابنة حلال!!



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حكاية جحا

والحمار الأخضر

خطيب بدلة

العمل بدقة لا يمتلكها إلا اليهود، في حين أن الطعام بمقدار، والشراب بالقطارة!!

٢. النتائج:

وقع حافر الحمار الأخضر أول ما غادر الحظيرة إلى الشارع على حافة عارضة خشبية سائبة يستند عليها من الطرف الآخر رجل يحدث امرأته الحامل، فرفعه عزم الدوسة إلى أعلى وأسقطته فوق زوجته التي كانت تقبص بزرا فأقعت مذعورة وانسحبت قشرة البزر داخل بلعومها أو رغامتها فشقت وتعثرت تنفسها، ولا ندري إن كانت قد أجهضت أو تعرضت لاختناق أو أن الله نجاهها، لأننا، نحن المتفرجين، لم نكد نلتم حولها وزوجها حتى سمعنا صرير كوابح سيارة حادة، التفتنا، فشهدنا الحمار الأخضر يوشك أن يصدم بجسمه جسم السيارة التي صرت، فما كان من سائقها إلا أن ضاعف سرعته فأصبحت مقدمة سيارته في مؤخرة السيارة التي أمامه، فاندفعت (هذه الأخيرة)، بفعل الصدمة اندفاعاً قوياً كان من شأنها إيقاع شرطي المرور أرضاً، وإسقاط العصا من يده، والقبعة عن رأسه، بينما ظلت الصفارة معلقة بين أسنانه، واستمرت السيارة

١. الخروج:

غفل جحا عن حماريه العزيزين ربع ساعة، فحصلت، أثناء غفلته هذه، أحداث عظيمة!

فقد كان الحمار الأخضر، يتحين هذه الفرصة تحيناً، ويخطط لما ينوي فعله تخطيطاً، فما إن رأى صاحبه جحا ينصرف مع أحد أصحابه، حتى بدأ محاولته الجريئة في اقتلاع السكة المضروبة بالجدار وراء الملعف. إن الحمير الخضراء، كما هو معروف عنها، هي ألعن أنواع الحمير، وأشدّها خبثاً ومكرًا، لذلك فقد عرف هذا الحمار الأخضر أن اقتلاع السكة يتطلب منه الرجوع إلى الخلف ليصبح الرسن عمودياً على الجدار، ففعل، ولكيلا تؤله رقبتة وأذناه فقد جمع بأسنانه نهاية الرسن وأحكم عليه الشد، وعالجه بشدات بدأت خفيفة ثم تعاظمت، أتبعها بنترة سخر لها طاقاته كلها فانخلعت السكة من الجدار ووقعت على حافر زميله الحمار الأبيض الذي كان يراقب الموقف باندھاش عظيم، ولكن، مع ذلك، بحياد.

خرج من الحظيرة جارا سكته وراءه، وبسرعة البرق، متعجلاً الخلاص من هذا المكان حيث العمل كثير وموزع على ساعات

أن تضيق الحلقة فضيقناها حتى تمكن هو من إمساك الحمار.
وعندما هم بضربه أشار عليه أحدهم بالألا يفعل ذلك، مبررا طلبه، بأن المفروض أن نعرض الأمر على صاحب الحمار في البداية، ونرى موقفه، ومن ثم نتصرف.

٤. الحل:

وقفت الجموع (الكومبارس) حول جحا وبائع اللبن اللذين وقفا متواجهين.
سأل جحا: ما الحكاية؟

أجابه بائع اللبن: وتساءل يا جحا! لقد خرب حمارك الأخضر البسطة. أنظر (وأشار بيده إلى مشهد الأضرار التي لا تزال تعترض الطريق وقد حجزت ورائها صفين من السيارات تبينا مطلعيهما وأما نهايتهما فقد امتدتا أبعد من مرمى البصر) قال جحا، بأعصاب باردة: بسيطة عمي بسيطة. تعال معي. وتأنب نزع بائع اللبن وأدخله إلى الحظيرة حيث كان الحماران، الأخضر اللبئان والأبيض المربوط بالرسن والسكة، واقفين كل من جهة.

مد جحا يده وراء الباب، أخرج عصا غليظة ذات نهاية ضخمة، ورفع كميته وشرع يضرب الحمار الأبيض ضربا مبرحا لا تشوبه أية شفقة!

اندهشنا جميعا، بمن فينا بائع اللبن الذي حاول إيقافه عن ضرب الحمار، فلم يستجب جحا له، واستمر يضرب الحمار الأبيض وهو يقول:

- أنا أعرف شغلي، عمي، أنا أعرف شغلي. وكأنك مستقل بهذا الحمار؟ إنك تراه هكذا لأنه مربوط، ولكن جرب أن تفلته وستراه ألعن من رفيقه وأدهى.

والثقت نحنونا باسمنا، ولأول مرة في حياتنا، رأينا جحا رجلا بغيا!

المدفوعة من الخلف ذاهبة في خط مائل حتى تمكنت من فتح ثغرة في الحاجز الذي يفصل جانبي الشارع أحدهما عن الآخر، ولعله من حسن الحظ أن إشارة المرور كانت حمراء وكان الجانب الآخر من الشارع خاليا من السيارات ومن البشر، إلا من بائع اللبن الخائر الذي نجا من صدم السيارة له بأعجوبة إذ قفز في الهواء فدخل بوز السيارة تحته وأصبح هو فوقه، مشاهدا، عن كثب، كيف ضربت السيارة برميل اللبن الرائب، فانطرش في الهواء، ونزلت منه طرشات غير منتظمة فوق رؤوسنا وجباهنا وأنوفنا ونظاراتنا الطبية (التي اضطرنا إليها - كما يزعم بعض الخبثاء - الإدمان على استعمال السمن النباتي!) نحن المتجمهرين الذين فوجئنا بأن الأحداث أكبر (وأسرع) من قدرتنا على المبادرة لفعل شيء، الأمر الذي جمدنا في أماكننا وكأننا (شخصيات كومبارس) في فيلم توقفت صورته فجأة بسبب عطل فني!

٣. المطاردة

رفع بائع اللبن كُميه اللذين غطاهما اللبن فما عاد أحد يستطيع التكهن بلونهما الأساسي إلى الأعلى، وصاح بنا:
- الحقوني!

فلحقناه غريزيا، وكأننا كنا ننتظر منه هذه المبادرة بوصفه مخرج الفيلم الذي نعمل نحن فيه بوظيفة الكومبارس!

شاهد بائع اللبن نهاية الرسن المنتهية بالسكة تدخل بين شجرتين من أشجار البستان المجاور، فأدرك أن الحمار قد دخل هنا، فدخل ورائه طالبا من اثنين منا أن يسندا الشجرتين تمهيدا لدخول الجموع، وإذا أصبحنا معظمنا، داخل البستان، أمرنا بأن نضرب حوله حلقة ففعلنا، ثم أشار إلينا

فالتين رسبوتين

ترجمة: يوسف حلاق

كان لقاؤهما الأول في الحافلة الكهربائية، لمست من كتفه وعندما فتح عينيه قالت له وهي تشير إلى النافذة:

- هوذا موقفك

كان الترام قد توقف فقفز على الفور إثرها يشق طريقه بين الركاب. كانت لا تزال صبية صغيرة، بنت خمس عشرة - ست عشرة سنة لا أكثر، وقد أدرك هذا على الفور حين رأى وجهها المدور الغامر الذي أدارته نحوه في انتظار كلمة شكر.

- شكرا، - قال لها، - كان يمكن أن أتجاوز الموقف.

وشعر أن هذا لا يكفيها فأردف:

- كان يوما مجنونا، تعبت. وفي السابعة أنتظر هاتفا.

وهكذا فأنت أنقذتني بشكل رائع من ورطة.

بدا أنها سرت. وأسرعاً يقطعان الطريق عدوا وهما يتلفتان إلى سيارة مندفعة. كان الثلج يسقط ولا حظ أن ماسحة الزجاج الأمامي تعمل. عندما يتساقط الثلج ويكون، كما هو الآن، رخوا أزغب كأنما هناك من ينتف في مكان ما فوق عصافير بيضا عجيب، لا يشعر الواحد برغبة قوية في التوجه إلى البيت. «أنتظر المكالمة ثم أخرج ثانية إلى الشارع» - قرر في داخله وهو يلتفت إليها مفكرا فيما عساه يقول لها، إذ شعر أن الصمت أكثر من هذا بات محرجا. لكنه لم يكن يعرف إطلاقا ما يمكنه وما لا يمكنه أن يتحدث به إليها. وكان مازال يعمل فكره حين بادرت هي نفسها بالقول:

- إنني أعرفك.

- هكذا إذا! - قال دهشا، وكيف ذلك؟

- وتعيش في البناء (١١٢) وأنا في الـ (١١٤). وفي المتوسط نركب الحافلة معا مرتين في الأسبوع، لكنك لا تلاحظني طبعاً.

- هذا شيء طريف.

- وما الطريف؟ لا شيء طريف في هذا. أنتم الكبار لا تلاحظون إلا الكبار، وأنتم جميعا أنانيون فظيعون. أو تقول لا؟

حولت وجهها يمينا وأخذت تتطلع إليه من اليسار، من أسفل إلى أعلى. تنحج فقط ولم يجبها إذ لم يكن يعرف حتى الآن كيف سيتصرف معها وما يمكنه أو ما لا يمكنه أن يقوله لها.

سارا معا صامتتين بعض الوقت، وكانت تنظر أمامها مباشرة ثم أعلنت، وهي لا تزال تنظر أمامها مباشرة، وكأنما دون اهتمام:

- ومع هذا فأنت لم تقل لي ما اسمك.

- وهل هذا ضروري لك؟

- نعم وما الغريب في الأمر؟ لماذا يعتقد بعض الناس اني إذا أردت أن أعرف اسم شخص، أكون بهذا أبدي نحوه اهتماما غير سليم.

- حسنا. فهمت كل شيء، إذا كان هذا يلزمك فاسمي رودولف.

- ماذا؟

- رودولف.

- رودولف، كررت ضاحكة.

- ما هذا؟

ضحكت بصوت أعلى فتوقف وأخذ ينظر إليها.

- رو - دولف، - كورت شفتيها وغرقت في الضحك ثانية. - رودولف. كنت أظن أنه

يمكن تسمية الفيل في حديقة الحيوانات فقط بهذا الاسم.

- ماذا؟!

- لا تزعل، - لمسته من كفه لكن هذا شيء مضحك، بشري مضحك. ماذا بيدي أن

أفعل؟

- بنت صغيرة أنت، - قال باستياء.

- طبعاً صغيرة وأنت رجل كبير.

- كم عمرك؟

- ست عشرة

- وأنا - ثمان وعشرون

- هذا ما أقوله. أنت كبير واسمك رودولف.

ضحكت من جديد وهي تتطلع إليه من اليسار، من أسفل إلى أعلى.

سألها:

- وأنت ما اسمك؟

- أنا؟ لن تحزر أبدا.

- لن أحاول أن أحزر.

- حتى ولو فعلت لن تحزر. اسمي إيو.

- كيف؟

- إيو.

- لست أفهم شيئاً.

- إيو، يعني قائماً بالأعمال. إيو.

وجاء الانتقام فوراً. راح يقهقه دون أن يتمكن من التوقف وهو يهتز إلى الأمام وإلى الوراء كالجرس. كان يكفيه أن يعاود النظر إليها حتى يعود الضحك يهزه أكثر فأكثر.

- إيو، - قرقر شيء ما في حلقه، إيو.

كانت تنتظر وهي تتلفت على جانبيها، ولما هدأ قليلاً قالت له باستياء.

- شيء مضحك؟ ليس هناك ما يضحك. إيو اسم عادي كبقية الأسماء.

- أعتذر، - قال وهو يميل نحوها مبتسماً، - لكنني بالفعل شعرت برغبة في الضحك. والآن تعادلنا، أليس كذلك؟.

أومأت موافقة

كان بيتها أولاً وبيته التالي. سألته وقد توقفا عند مدخل البناء:

- ما رقم هاتفك؟

- لا داعي إلى هذا

- أتخاف؟

- ليس الأمر أمر خوف

- الكبار يخافون كل شيء في هذه الدنيا

- هذا صحيح، - قال موافقاً

أخرجت يدها الصغيرة من قفازها ومدتها إليه. شد على يدها، وكانت يدها باردة وهادئة.

- والآن هيا اسرعي إلى البيت يا إيو.

ضحك من جديد.

توقفت عند الباب: <http://Archivebeta.Sakhril.com>

- والآن هل ستعرفني في الحافلة؟

- ولو؟ سأعرفك طبعاً.

- إلى اللقاء في الحافلة...، - قالت وهي ترفع يدها فوق رأسها.

- ..التي سنذهب فيها معاً، - أردف قائلاً.

بعد يومين سافر إلى الشمال في مهمة لم يعد منها إلا بعد أسبوعين. كنت تحس الآن هنا، في المدينة، برائحة الربيع الطالع الحادة المتبلّة تنفض عن المدينة، كما لو كان رماداً، غموض الشتاء وسديميته، فبعد ضباب الشمال كان كل شيء هنا، حتى الحافلات الكهربائية، أوضح وأوفر رنيناً.

في البيت كاد يكون أول ما بادرته به امرأته قوله:

- هناك بنت صغيرة كانت تهتف لك كل يوم تقريباً

- أي بنت هذه؟ - سأل بصوت لا مبال، متعب.

- لا أعرف. ظننت أنك تعرف.

- لا أعرف.
- لقد ضقت بها.
- شيء مسل، - قال مبتسما على مضض.
كان في الحمام حين رن جرس الهاتف. سمع عبر الباب زوجته ترد: جاء، يستحم، بعد قليل من فضلك. وكان يتهيأ للاستلقاء حين رن جرس الهاتف مرة أخرى.
- نعم.
- مرحبا يا رودي، عدت! - تردد في السماع صوت فرح.
- مرحبا، - أجاب بحذر - من يتكلم؟
- لم تعرف؟ إي، رودي.. هذا أنا إيو.
- إيو، - تذكر على الفور وضحك ضحكة لا إرادية.
مرحبا يا إيو، الظاهر انك اخترت لي اسما أنسب.
- بلى. هل أعجبك؟
- هكذا كانوا ينادونني عندما كنت في عمرك.
- لا تتظاهر بالكبر من فضلك
- لا طبعاً..
وصمتا برهة لكنه لم يطق صبرا فسألها:
- ما الموضوع يا إيو؟
- رودي، من هذه؟ أكون زوجتك؟
- بلى.
- ولماذا لم تقل لي إنك متزوج؟
- أعذر، - أجابها مانحاً، - لم أعرف إن هذا يهمك كثيرا
- يهمني طبعاً. وأنت هل تجيبها؟
http://Archivebeta.Sakhi
- نعم، - قال، - واسمعي يا إيو من فضلك: لا داعي للاتصال بي بعد الآن.
- خ- ف- ت! قالتها ملحنة - أرجوك يا رودي لا يأخذك الفكر بعيدا عني معها إذا شئت، أنا لا أعارض. لكن ما قلته غير ممكن - «لا تتصلي» فقد أكون بحاجة إلى أمر.
- وما هذا الأمر؟ سألتها وهو يبتسم.
- كيف؟! يعني... يعني - مثلاً، وجدت أخيراً ما تجيبه: - يصب الماء في خزان من صنوبر ويخرج من صنوبر آخر... لا أجد للمسألة حلاً، عندئذ يمكنني أن أتصل أليس كذلك؟
- لا أعرف.
- ممكن طبعاً. وأنت لا تخف منها يا رودي، فنحن اثنان وهي واحدة.
- ومن هذه؟ - سألها ولم يدرك قصدها
- زوجتك.
- إلى اللقاء يا إيو.
- أنت تعبان أليس كذلك؟
- بلى
- حسن. شد على يدي وذهب للنوم

- شددت على يدك.
- وزوجتك، إياك حتى أن تحدثها.
- حسن، - قال ضاحكا - لن أفعل.
- عاد إلى زوجته وهو ما يزال يبتسم.
- إنها إيو. هكذا يسمون هذه البنت شيء مثل ليس كذلك؟
- بلى، - أجابت زوجته في ترقب
- لم تستطع حل مسألة خزان الماء. إنها تدرس في الصف السابع أو الثامن لا أذكر.
- وأنت ساعدتها في حل المسألة؟
- لا، لقد نسيت كل شيء، ومسائل الخزانات هذه معقدة فعلا.

رن جرس الهاتف مع طلوع الضوء تقريبا. أي ضوء هذا! لم يكن هناك أي ضوء وكانت المدينة كلها تنام آخر فترة لها قبل الفجر. ألقى رودولف وهو ينهض نظرة إلى البناء المقابل، لم تكن نافذة واحدة مضاءة. مداخل البنايات فقط، وكأنها هرمونيكات يلمع معدنها، كانت منارة بأربعة صفوف منتظمة. كان الهاتف يرن دون انقطاع. ألقى رودولف نظرة إلى ساعته وهو يقترب من الهاتف: كانت الخامسة والنصف.



- نعم، - قال في السماعه ببرم.

- رويدك، رويدك..

تميز غيظا:

- إيو، لكن هذا... لكن هذا... - الشيطان يعلم ما هذا... -

قاطعته

- رويدك، اسمعني، لا تتزعج، أنت لا تعرف ما حدث.

- وما الذي حدث، - سألها وقد أخذ غيظه يفتت

- رويدك، أنت لم تعد رويدك أنت رودولفيو، - جاءه الإعلان المهيي - رودولفيو! عظيم. ليس كذلك؟ أنا اخترعت هذا للتو! رودولف وإيو يساويان معا رودولفيو، كما عند الطليان. هيا أعد.

- رودولفيو، - كانت في صوته رنة يأس مشوبة بالغيظ

- تمام. الآن لنا، أنا وأنت، اسم واحد. نحن الآن لا ننفصل، مثل روميو وجولييت.

أنت رودولفيو وأنا رودولفيو.

- اسمعي، - قال لها وقد أخذ يعود إلى نفسه، ألم يكن بوسعك أن تسميني في وقت أنسب؟

- كيف لا تدرك أنه لم يكن بوسعي أن أنتظر.

ثم إنه أن لك أن تنهض تذكر يا رودولفيو: في السابعة والنصف سأكون في انتظارك في الموقف.

- لن أذهب اليوم بالحافلة.

- لماذا؟

- لأن عندي «استراحة»

- ماذا تقصد؟

«الاستراحة» عندنا تعني عطلة غير دورية، يعني لن أذهب إلى العمل.

- آ، وماذا سأفعل إذا؟

- لا أدري. اذهبي إلى مدرستك، وهذا كل ما في الأمر.

- وعند زوجتك «استراحة» أيضاً؟

- لا.

- لا بأس إذا. إنما إياك أن تنسى اسمنا الآن رودولفيو.

- أنا سعيد بهذا.

أعاد السماعة إلى مكانها ومضى يغلي الشاي وهو يلعن الشيطان، فهو لن يستطيع

الآن أن يغفو حتى ولو أراد. زد على ذلك أنه أضاعت في البناء المقابل ثلاث نوافذ.

كان الوقت ظهراً حيث قرع الباب، وكان في هذا الوقت بالذات يمسح أرض الشقة.

مضى، ولا يزال ممسكاً بيده الممسحة المبللة دون أن يقطن إلى تركها في مكان ما، يفتح

الباب. وكانت هي.

- مرحباً، رودولفيو.

- أنت! - قال مدهوشاً - ماذا حصل؟

- أنا أيضاً أخذت «استراحة».

كان وجهها كما وجه قديسة، ليس فيه ذرة مما يسمونه تأنيب الضمير.

- هكذا إذا! أجب برجولة، - تتفلسفين. هيا ادخلي ما دمت أثيت. سأفرغ حالا من

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

المسح.

جلست في الأريكة إلى جانب النافذة دون أن تخلع معطفها وراحت تنظر إليه وهو

يروح ويجيء منحنيًا بالمسحة على أرض الشقة.

- رودولفيو، في رأيي أنك غير سعيد في حياتك الزوجية

- صرحت له بعد دقيقة

انتصب

- ومن أين جاءك هذا؟

- سهل جداً رؤية ذلك أنت، مثلاً، تمسح الأرض دون أي متعة. أما السعداء فلا يحدث

لهم هذا.

- لا تخترعي أشياء لا وجود لها، - قال وهو يبتسم

- وهل يمكنك أن تقول إنك سعيد؟

- لن أقول شيئاً

- هاك إذا..

- الأفضل أن تخلعي معطفك

- إنني أخافك، - قالت وهي تتطلع من النافذة

- ما - ذا؟

- لكنك رجل.

- هكذا إذا! - وأطلق ضحكة. - كيف تجرأت إذا على المجيء إلى هنا.

- لكننا، أنا وأنت، رودولفيو

- صحيح، أنا دائماً أنسى، وهذا يلقي علي واجبات معينة طبعاً.

- طبعاً.

صمتت. وظللت على صمتها طوال وجوده في المطبخ يقرقع بسطله. لكن حين خرج

إليها كان معطفها معلقاً على مسند الأريكة، وكان وجهها مهموماً وحزيناً.

- رودولفيو، لقد بكيت اليوم - قالت تعترف فجأة.

- لماذا يا إيو؟

- لست إيو بل رودولفيو.

- لماذا يا رودولفيو؟

- بسبب أحتي الكبرى. لقد أقامت الدنيا حين قررت إنها آخر استراحة.

- برأيي إنها على حق.

- لا، لا يا رودولفيو، ليست على حق. - نهضت عن الأريكة ووقفت إلى جانب النافذة.

- ممكن أخذ استراحة مرة واحدة، كيف لا تفهم هذا، لو تعرف مدى سعادتي الآن لاني

أحدث معك..

صمتت من جديد فأخذ ينظر إليها في تمنع واهتمام. كان صدرها ينشق من خلال

ثوبها عن نهدين مضطربين كأنهما عشان صغيران من تلك التي تبنيها عصافير غريبة

لتفرخ فيها صغارها. ولا حظ أنه خلال سنة سيطول وجهها ويصبح جميلاً، وشعر

بالحزن إذ فكر أنه سيكون لها مع الوقت فتياها. دنا منها وأمسك بها من كتفها وقال

لها مبتسماً:

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- سيكون كل شيء على ما يرام.

- حقاً يا رودولفيو؟

- حقاً.

- إنني أصدقك.

- أجل.

- لماذا تزوجت في هذه السن المبكرة؟ ما هما إلا سنتان ويكون بإمكانني أن أتزوجك.

- لا تستعجلي. أنت على أي حال ستتزوجين شاباً جيداً جداً.

- كان بودي لو تكون أنت

- سيكون أفضل مني.

- ممكن، - مطت صوتها غير مصدقة. - أو تظن أنه يمكن أن يوجد من هو أفضل

منك؟

- هناك من هو أفضل مني ألف مرة.

- لكن أيا منهم لن يكون أنت، - قالت وهي ترسل تنهيدة خرقاء.

- الأفضل هيا بنا نشرب الشاي، - قال يقترح عليها.

- هيا.

مضى إلى المطبخ ووضع الإبريق على «الغاز»

- رودولفيو!.

كانت تقف الآن إلى جوار رفوف الكتب.

- لدينا، وأنا وأنت، أجمل اسم. تعال انظر: حتى عند الكتاب لن تجد أجمل منه. - صمتت لحظة - وأردفت: - يمكن فقط عند هذا، إكزوبيري - أليس جميلا؟.

- بلى. ألم تقرئيه؟.

- كلا.

- خذي واقرئيه. إنما دون «استراحات» اتفقنا؟

- اتفقنا.

أخذت ترتدي معطفها.

- والشاي؟ - قال متذكرا

- الأفضل أن أذهب يا رودولفيو، حسن؟ - صارت ابتسامتها حزينة. - وأنت لا تقل لزوجتك إنني كنت هنا حسن يا رودولفيو؟

- لا بأس.

أحس حين خرجت بأن كآبة ألت به. كان ممثلا بكآبة غامضة، غير مكتشفة إلا أنها موجودة في الطبيعة. ارتدى ملابسه وخرج إلى الشارع.

رحل الربيع كأنما دفعة واحدة، دون أي سابق إنذار تقريبا. صار الناس في بضعة أيام أكثر طيبة، وبدأت هذه الأيام مرحلة انتقال من الانتظار إلى التحقق، لأن أيام الربيع منتهم بمهارة عرافة خيرة بالسعادة والحب. في واحد من هذه الأيام، وكان الوقت مساء، استوقفت رودولف وهو عائد إلى بيته امرأة كهلة.

- أنا والددة إيو، - بادرته بالقول. - العفو، اسمك رودولفيو على ما يبدو، أليس كذلك؟.

- بلى، - قال موافقا في ابتسامة.

- عرفت بك من ابنتي فهي تتحدث عنك كثيرا في المدة الأخيرة. لكنني..

وارتبكت، فأدرك أنه يصعب عليها أن تسأل عما يجب أن تسأل عنه كأم.

- لا تقلقي. بيننا أنا وإيو أفضل صداقة ممكنة، ولن يكون منها أي سوء.

- طبعاً، طبعاً، - أسرعته تجيبه وقد تولاهها الارتباك أكثر. - لكن إيو فتاة غريبة

الأنوار، لا تستمع إلى كلامنا. فإذا كان بإمكانك أن تؤثر عليها.. فأنا خائفة، إنها، كما

تعرف، في سن يجب أن يخاف فيه عليها، إذ بوسعها أن تفعل حماقات ثم إن ما يفزعني

أنه ليس لها صديقات إطلاقاً بين رفيقات صفها ولا بين أقرانها بشكل عام.

- هذا شيء سيء.

- أدرك هذا، وقد بدا لي أن لك عليها بعض التأثير..

- سأكلمها، - قال يعد أمها. - لكن في رأيي أن إيو فتاة طيبة وانك عبثاً تقلقين عليها

بهذا الشكل.

- لا أدري.

- إلى اللقاء. سأكلمها، وسيكون كل شيء على ما يرام.

قدر أن يهتف لها فوراً، دون تأخير لا سيما أن امرأته لم تكن في البيت.
- رودولفيو! - كان واضحاً أنها اغتبطت اغتباطاً عظيماً، - يا لك من إنسان عظيم لأنك اتصلت بي يا رودولفيو فقد بكيت من جديد.
- لا يجوز أن تبكي كثيراً هكذا.
- وهذا كله بسبب «الأمير الصغير». لقد أشفقت عليه. أحقاً أنه كان عندنا على الأرض؟.

- برأيي إن هذا ما كان.
- وفي رأيي أيضاً. ونحن لم نكن ندري، هذا شيء فظيع. ولولا إكزوبيري لما عرفنا أبداً بهذا. ليس عبثاً أن له اسماً جميلاً كاسمنا.
- أجل.

- ثم إنني أفكر في شيء آخر: شيء جيد أنه بقي هكذا - الأمير الصغير. لأنه سيكون أمراً مخيفاً إن تحول فيما بعد فجأة إلى إنسان عادي، أليس كذلك؟ فعندنا الكثير الكثير من الناس العاديين، وأكثر مما ينبغي.
- لا أعرف.
- أنا أعرف، هذا أكيد.

- وهل قرأت «أرض البشر»؟
- قرأت كل شيء يا رودولفيو. في رأيي أن إكزوبيري كاتب حكيم جداً، حكيم إلى حد مخيف. وطيب هل تذكر: يعطون براكا ويعطونه مالاً وهو ينفقه على شراء أحذية للأطفال الصغار ويبقى دون مال.

- نعم، - قال، - وهل تذكرين بونافوس الذي كان يسرق العرب وينهبهم ويخرب بيوتهم وهم كانوا يبغضونه وفي الوقت نفسه يحبونه؟
- هذا لأن الصحراء بدونه كانت ستبدو لهم عادية تماماً، وهو الذي كان يجعلها خطرة ورومنطيقية.

- مرحى لك إن كنت تفهمين هذا كله.
- رودولفيو... - وصمتت.
- أسمعك، - قال يذكرها.
- ظلت على صمتها.
- رودولفيو، - قال لها وقد تولاه لسبب ما الاضطراب... تعالي إلي الآن، أنا وحدي.

مضت إلى الأريكة وهي تتلفت حولها وجلست.
- مالك هادئة بهذا الشكل؟ - سأله.

- أحقا ليست موجودة؟.

- زوجتي؟

- نعم

- غير موجودة.

- إنها طنبلة *

- ماذا؟.

- طنبلة - هذا ما أقوله.

- ومن أين جئت بهذه الكلمة؟.

- من اللغة الروسية العظيمة. لم أجد لها هناك ما هو أنسب من هذه الكلمة.

- لكن لا يجوز هكذا.. يا إيو.

- لست إيو بل رودولفيو.

- آ، صح.

- لقد اتصلت من فترة قريبة واتفق ان كانت هي التي ردت علي، هل تعرف ما قالت

لي؟ إذا كنت بشأن الخزانات والصنادير فالأفضل أن تراجعني معلمك. في رأيي إنها تغار

عليك مني.

- لا أظن.

- رودولفيو، أولست حقا أفضل منها؟ صحيح اني لم أكتمل كما يجب، لكن مازال كل

شيء أمامي.

ابتسم وأوماً برأسه.

- ها أنت ذا موافق. في رأيي أن لك أن تطلقها.

- لا تنفوهي بحماقات، - قال يقاطعها. - لقد سمحت لك بأكثر مما ينبغي.

- حبا بي، أليس كذلك؟ <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- لا، بدافع الصداقة.

قطبت وصمتت، لكن كان ظاهرا ان هذا لن يدوم طويلا..

- ما اسمها؟.

- من؟ زوجتي؟.

- نعم

- كلافا

- لا بأس من حجر رحي!

غضب:

- كفى!

نهضت وأغمضت عينيها لحظة وقالت فجأة:

- أنا غير طبيعية يا رودولفيو، اعذرنني، لم أكن أريد..

- كل شيء إلى البكاء، - قال محذرا

- لن أبكي.

تراجعت واستدارت نحو النافذة.

- رودولفيو، - قالت، - تعال ننطق هكذا: أنا لم أكن عندك اليوم ولم أقل شيئا مما

سمعته، حسن؟.

- جيد.

- واعتبر ان «إلى اللقاء» هذه قد قلتها لك بالهاتف. وغادرت

بعد خمس دقائق رن جرس الهاتف.

- إلى اللقاء يا رودولفيو

- إلى اللقاء.

وتريث قليلا، لكنها وضعت السماعه.

لم تعد هي تتصل به ولم يرها هو فترة طويلة لأنه ظل بعد هذا على سفر دائم ولم يعد إلا في أيار وكانت كفة الربيع قد رجحت نهائيا. في مثل هذا الوقت من السنة كان لديه دائما كثير من العمل الذي يجب إنجازه. وكان حين يتذكرها يؤجل دائما: أكلمها غدا، بعد غد، وهكذا بقي دون أن يكلمها.

والتقيا مصادفة، في الحافلة أخيرا. رآها فأخذ يتدافع على عجل خوفا من أن تنزل، فقد كان يمكن أن تنزل في موقف آخر وما كان ليقرر إذاك على الأرجح أن يقفز إثرها. لكنها بقيت وانتبه إلى أنه سر لذلك أكثر مما ينبغي على الأرجح بالنسبة لعلاقات صداقة كالتى بينهما.

- مرحبا يا إيـو، قال لها وهو يلمسها بيده من كتفها. التفتت مذعورة فرأته وأومأت متمهلة في إظهار فرحها.

- لست إيـو بل رودولفيو، - صححت له كما في السابق - نحن مازلنا صديقين أليس كذلك؟.

- طبعا يا رودولفيو. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- كنت مسافرا؟

- نعم

- اتصلت بك ذات مرة، لكنك لم تكن موجودا.

- عدت منذ أسبوع.

كانت الحافلة مزدحمة وكان الناس يدفعونهما دون انقطاع، فكان عليهما أن يقفا على مقربة كبيرة الواحد من الآخر. كان رأسها يلامس ذقنه، وعندما كانت ترفع وجهها وكان ينحني إليها كان يضطر إلى تحويل عينيه لشدة ما كانا قرييين الواحد من الآخر. سألته:

- رودولفيو، أتريد فأقول لك شيئا؟.

- أريد، طبعا.

رفعت وجهها من جديد حتى كاد يلامس وجهه بحيث ود أن يغمض عينيه.

- أشعر طوال الوقت بالملل بدونك يا رودولفيو.

- غبية أنت

- أعرف، قالت وهي تتنهد. - لكني لا أشعر بميل إلى الفتیان أنا لست بحاجة إليهم

إطلاقاً.

توقفت الحافلة، ونزلاً.

سألت:

- هل أنت ذاهب الآن إلى زوجتك كلافا.

- لا، تعالي تنتزه قليلاً.

انعطفا إلى النهر، إلى حيث كانت تبدأ أرض خلية وسارا بعيداً عن الطريق وهما يقفزان فوق النتوءات وأكوام القمامة وأمسك بيدها يساعدانها في عبور الحواجز الصغيرة. كانت صامته ولم يكن هذا من طبعها. كانت صامته وكان يشعر أنها مثله مفعمة بالاضطراب - اضطراب قوي هادر لا يمكن التحكم فيه.

خرجاً إلى المنحدر وأخذاً يرنوان إلى النهر فألى مكان ما بعيد وراءه ثم يعودان بنظرهما إلى النهر من جديد وهما لا يزالان ممسكين الواحد بيد الآخر. ولم تعد تتمالك نفسها فقالت:

- حتى الآن لم يقبلني أحد يا رودولفيو ولا مرة واحدة.

انحنى وقبلها في خدها

- في شفتي، - قالت تطلب إليه.

- لا يقبلون إلا أقرب الناس في شفاههم، - قال وهو يتعذب، مخرجاً الكلمات بصعوبة. - وأنا؟.

انتفضت، فذعر. وأدرك في اللحظة التالية فجأة - لم يشعر بل، بالضبط، أدرك أنها لطمته، أنها وجهت إليه صفعه حقيقية جداً واندفعت تبتعد إلى هناك من جديد عبر الأرض الخلية، عبر النتوءات، عبر الاضطراب والترقب وكان هو يقف وينظر إليها كيف تركز دون أن يجرؤ حتى على مناداتها، دون أن يجرؤ على الانطلاق إثرها واللاحق بها. وظل يقف طويلاً هكذا مدمراً، ماقثاً نفسه.

<http://Archivebeta.Sakniit.com>

كان هذا يوم السبت، وفي صباح الأحد اتصلت بها أمها باكراً.

- أرجو أن تعذرنى يا رودولفيو، لا بد أني أيقظتك.. كان صوتها متقطعاً، راعشاً.

- إنني.. أصغي إليك.

- رودولفيو، إيو لم تبت الليلة في البيت.

كان لا بد له من أن يقول شيئاً لكنه ظل صامتاً.

- نحن في وضع يائس، لا نعرف ماذا يجب أن نفعل، هذا لأول مرة..

- هدئي روعك أولاً، - قال لها أخيراً - لعلها باتت الليلة عند صديقتها.

- لا أعرف.

- الأرجح أن هذا هو الذي حصل. إذا لم تأت بعد ساعتين نقوم بالبحث عنها. أما الآن

فما عليكم إلا الهدوء، بعد ساعتين أتصل بكم.

أنزل السماعة وفكر قليلاً وقال لنفسه:

أنت أيضاً هدىء من روعك، قد تكون باتت عند صديقتها. لكنه لم يستطع أن يجد إلى

الطمأنينة سبيلا، بل على العكس شعر أن اختلاجات عصبية أخذت تهزه. ولكي يتفادها مضى إلى حجرة المهملات وهو يصفر وأخذ ينقب في كتبه المدرسية القديمة. كان كتاب الجبر مركونا في مكان ما، وشعر ببعض السلوى وهو يخرجها. كان الهاتف يقبع صامتا، أغلق رودولف باب المطبخ على نفسه وأخذ يقلب الكتاب المدرسي. ها هوذا: إذا ضحخنا ماء من خزان ماء إلى خزان آخر مدة ساعتين.. ورن الهاتف..

- عادت. - قالت أمها ولم تتمالك نفسها بكت.

كان يقف ويستمع.

- رودولفيو، احضر إلينا من فضلك.

وبكت من جديد ثم أضافت بعد لأي:

- لقد حدث لها شيء.

خلع معطفه المطري دون أن يستأذن وأشارت إليه الأم بيدها وهي صامته إلى باب غرفتها.

كانت إيو تجلس متربعة على سريرها وهي تهتز وتتطلع أمامها مباشرة إلى النافذة.

- رودولفيو! - ناداه.

التفتت نحوه ولم تقل شيئا.

- رودولفيو!

- كفى! - أجابته وهي تلوي وجهها في نظرة تقزز. - أي رودولفيو أنت! أنت لست



سوى رودولف عادي جدا، رودولف عادي جدا، أفهم؟

كانت الضربة من القوة بحيث سرى الألم في جسمه كله فورا، لكنه حمل نفسه على المكوث فاقترب من النافذة واتكأ على حافتها.

كانت ما تنفك تهتز إلى الأمام وإلى الوراء وترسل أمامها مباشرة نظرة جانبية وكانت نوابض السرير تصر صريرا خافتا.

- لا بأس، - قال موافقا، - لكن قولي لنا: أين كنت؟

- اذهب عني إلى الشيطان! - أجابته بصوت متعب دون أن تلتفت إليه.

أوما برأسه ثم تناول معطفه من المشجب دون أن يرد على أسئلة أمها الصامته ونزل الدرج ذاهبا إلى الشيطان. كان يوم الأحد مازال في أوله، والسابلة في الشارع قلة، ولم يوقفه أحد اجتاز الأرض الخلية إلى ضفة النهر وفجأة فكر يسأل نفسه: وإلى أين بعد هذا؟

- ١٩٦٥ -

* هو واحد من ألمع الكتاب الروس المعاصرين. ولد عام ١٩٣٧ في قرية على نهر أنقارا في سيبيريا. ترجمت بعض رواياته إلى العربية. والقصة التي اخترناها هي من مجموعته القصصية «عش قرنا أحب قرنا» الصادرة عام ١٩٨٢.

* عبارة عن الحرفين الأولين لكلمتين تعنيان - قائم بالأعمال - (المترجم)

* الطبل في العربية هو البليد الأحمق الثقيل، وفي الروسية الكلمة من اللغة المحكية وهي نادرة الاستعمال (المترجم)

جوانب إنسانية في

شعر إيليا أبي ماضي

عبدالله خلف

لعل من أمتع الجوانب التي تعرض لها إيليا أبو ماضي في شعره الجوانب الإنسانية بكل أبعادها وقيمها. وهنا ألقى الضوء على بعض الجوانب من إنسانيته... والإنسانية بجوهرها إسعاد النفس وتلبية نداءها بإسعاد الآخرين... وقد تكون مشاعره الإنسانية نحو طائر ضعيف أو حيوان يعتدى عليه. إن نظرة عطف وحنان كهذه هي لمسة إنسانية عميقة والذي يعمق معناها بلا ريب إنما هو قلم الفنان الأصيل الذي يستطيع أن يسبغ عليها الحياة والجمال فيوحي إلينا بمعانيها الإنسانية النبيلة.

دافعت عنه بناجذي وبمخلمي
وشدت ساعده الضعيف بساعدي
وسترت منكبه العري بمنكبي
وأرى مساوئه كأنني لا أرى
وأرى حماسته وإن لم تُكتب
وألوم نفسي قبله ان أخطأت
وإذا أساء إني لم أنعأ
أنا من ضميري ساكن في معقل
أنا من خلالي سائر في موكب

إنها التضحية الصادقة للصاحب
الصديق والإيثار الذي بلغ درجة من
السمو والرفعة. والجنوح نحو الضمير
الحي، الذي حصن صاحبه من كيد
الكائدين، والتمسك بالخصال الكريمة
التي اكتفى بها الشاعر واتخذ منها موكبا
يحتمي فيه ويتسامى ويتفاخر..

ويمكن تحديد مذهب الشاعر في هذه
القصيدة في الحرية وعدم التعصب
والتسامح والحب والوفاء للصديق
والتغاضي عن أخطائه. يضاف إلى ذلك
خصال أخرى ذكرها في قصيدة ثانية فيها
الشجاعة والاعتزاز بالنفس وقوة التحمل
والصبر ومعاملة جميع الناس
بالحسن...

ولم أعصر على خوف لساني
ولا ضئاً على الدنيا بنفسي
ولكني امرؤ للناس ضحكي
ولي وحدي تباريحي وحرني
إذا أشكو إلى خدن همومي
وفي وسعي السكوت ظلمت خدني
ويبكي صاحبي فإخال أنني
أنا الجاني وإن لم يتهمني
فأمسح أدمعاً في مقلتيه
وان ذقت اللهب وإن كوتني
لأنني كلما رفهت عنه

ومما لا ريب فيه أن هناك قيماً إنسانية
مشتركة وفضائل عامة يؤمن بها البشر
على اختلاف ألوانهم ومشاربهم
وأجناسهم وتخفق لها قلوبهم وتشيع في
نفوسهم شعوراً بالتوافق والتعاطف بين
أفراد العالم كله... كالمحبة والإخاء والخير
والبذل والوفاء والحرية، والمساواة
والكرامة والسلام، تضاف لها مشاعر
الحنان عند الأمومة والأبوة وصد الظلم،
ونبذ التكبر، ورفض الاستبداد من فضائل
نفسية واجتماعية.. وكل هذه الجوانب
كانت في شعر أبي ماضي واسعة وبآفاق
رحبة عميقة، يحسها المرء في مواقف
كثيرة، ونحن نشعر للوهلة الأولى بهذا
الاتجاه الإنساني حين تطالعنا قصيدة له
عنوانها (أنا) وهو يحدثنا فيها عن ذاته،
وعن المذهب الذي اختاره لنفسه في الحياة.

حر ومذهب كل حر مذهبي
ما كنت بالغاوي ولا المتعصب
وأحب كل مذهب ولو أنه
خصمي، وأرحم كل غير مهذب
يأبى فؤادي أن يميل إلى الأذى
حب الأذية من طباع العقرب
حسب المسيء شعوره ومقاله
في سره ياليتني لم أذنب

هو غير متعصب يحب المذهب ولو كان
خصماً له، لا يؤذي لأن الأذى من صفات
الحشرات الضارة، ولا يرد الإساءة بمثلاً
لأنه لا يرضى بالقشور ولا يحفل إلا
بجواهر الأشياء وهل هذه السمات إلا
سمات الإنسانية في مثلها العليا؟
ويستمر أبو ماضي يعدد خصال خلقه
ويتحدث عن وفائه الإنساني وإيثاره
وتسامحه مع ضميره الحي.
إني إذا نزل البلاء بصاحبي

طربت كأنني رفّعت عني

هكذا نشر الحب والود بين ذويه، وعطّر
هو وشعراء عصره بلادهم بأريج المحبة،
واعتمرت القلوب بالسعادة ثم ابتعد
الناس عن رياض الأدب وجاءت ثقافات
السياسة التي أفرغت القلوب من الحب
ونزعت منها عوامل الخير فتولدت
الشناء والبغضاء.. شعراء المهجر
وآخرون في الأوطان رفعوا شعارات
الرحمة والإنسانية ووطؤوا النفوس
وأشاعوا الحب..

ثم يرى شاعرنا ان كل شاعر ينبغي ان
يصل بخلاله إلى قمة الإنسانية.. والشاعر
الحق في رأي أبي ماضي فوق كل وصف.
فالحقائق بما فيها من جمال حسي، لا
يمكنها وصف جمال الزهور المعنوية،
يراه يمشي كالناس على تراب الأرض
ولكنه يخطو على شغاف القلب... هو إذا
بكى أدركت صدى الأرواح في دموعه وإذا
تغنى سمعت لحن الحب في أبياته يتفعل
مع الناس في كل ظروفهم يتخذ من حب
الناس معبدا يترنم فيه بصلوات كلها من
رائع وشعر عاطفي جذاب..

وفي حتى مع غير الأوفياء، يظنه الناس
عائشا لنفسه، بينما هو في الحقيقة يعيش
للآخرين نرى كل هذا في قصيدة له عن
الشاعر الذي يأبى أن يصفه بمجرد العقل
العميق أو الفيلسوف المفكر الذي يرى
الأشياء قبل وقوعها، ويعيش كالتائه
يلتهم مشاعره وعواطفه:

فأجبتُها هو من يسائل نفسه
عن نفسه، في صبحه ومساءه
والعين سر سهادها ورقادها
والقلب سر قنوطه ورجائه
فَيَحَارُ بين مجيئه وذهابه

ويحارُ بين أمامه وورائه
ويرى أقول النجم قبل أقولَه
ويرى فناء الشيء قبل فناءه
ويسير في الروض الأغنّ فلا
تري
عيناه غير الشوك في أرجائه
إن نام لم ترقد هو اجس روحه
وإذا استفاق رأيته كالتائه
ما إن يبالي ضحكنا وبكاءنا
ويخيفنا في ضحكه وبكائه
كالنار تلتهم العواطف عقله
فيميتُها ويموت في صحرائه

ولكن صاحبه لا يعجبها هذا القول:
قالت: أتعرف من وصفت؟ فقلت
من؟

قالت: وصفت الفيلسوف الكافرا
يا شاعر الدنيا، وفيك حصافة
ما كان ضرك لو وصفت الشاعر؟
وهنا تلهمه الحقيقة والدوافع
الإنسانية التي تغمر قلبه، وتجيش في
أعماقه فيقول

يا هذه اني عَيَّيت بوصفه
وعجزت عن إدراك مكنوناته
هو من نراه سائرا فوق الثرى
وكان فوق فؤاده خطواته
إن ناح فالأرواح في عبارته
وإذا شدا فالحب في نغماته
يبكي مع النائي على أوطانه
ويشارك المحزون في عبارته
وتغير الأيام قلب فتاته
ويظل ذا كلف يقلب فتاته
هو من يعيش لغيره وبطنه
من ليس يفهمه يعيش لذاته
إليها أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر..

أنا ما وقفت لكي أشبب بالطلا
 مائي وللتشبيب بالصهباء
 لا تسألوني المدح أو وصف الدمي
 إني نبذت سفاسف الشعراء
 باعوا لأجل المال ماء حياتهم
 مدحا وبت أصون ماء حياتي
 لم يفهموا بالشعر إلا أنه
 قد بات واسطة الى الإثراء

هكذا كان إنسانا كريما في فقره
 وصراعه مع الحياة وجعل لشعره رسالة
 إنسانية خالدة لخدمة الإنسان.

هبط مصر وتعاورت عليه أسباب الحياة
 اليومية وحاجات الحياة العقلية من علم
 ودرس، إذا به ينصرف لهما معا فيعمل
 ويدرس، ويذكر في قصيدته الميمية شيئا
 مهما عن إقامته في مصر وأصدر فيها
 ديوانه الأول (تذكار الماضي) وديوانه
 الثاني (ديوان إيليا أبي ماضي) في
 نيويورك و(الجدول) هناك أيضا في
 مهجره.

عاش إنسانا مبدعا ليقدم الإنسانية
 ولم يكن شاعرا تقليديا ولا مرتزقا
 بشعره هذا هو يقول:



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

د. سعاد الصباح:

وجدلية الرجل والمرأة في «فتافيت امرأة»

عبد اللطيف ارناؤوط

يمكن أن يتحقق بالخفاء.
لقد علمها الرجل عبر العصور أن
تحمل وجهين: ظاهر وباطن، ظاهر ترضي
به التفاف الاجتماعي، فترتدي ثوب العفة
والفضيلة، وباطن تعيش فيه حياتها
الإنسانية، وتلبس بزئاعاتها الشرعية في أن
تمارس إنسانيتها، ولو عرضها ذلك إلى
أن تسير على حدة السيف، ومقصلة
الجلاد. ولم تسلم المجتمعات البشرية
كلها من المرور بهذه المرحلة فلا تزال
ذكرى قفل العفة الذي كان المحارب
الأوربي يتوهم أنه يضمن به عفة زوجته،
وتعكس ضعف شخصية الرجل، وقلة
ثقته بالملوك الذي يشاطره الحياة،
وعدم إيمانه بحب المرأة وإخلاصها، ولو
منح الرجل المرأة ثقته لرفعها إلى مستوى
الحب الذي يؤمن به حين اختارها حبيبة
أو زوجا، لكنه لم يكلف نفسه أن يتساءل
عن شعورها نحوه وهو يغلق عليها كما
يغلق صندوق ماله مخافة اللصوص.
والقصائد التي تتناول هذا الجانب من

الخطاب الشعري الذي وجهته
الشاعرة د. سعاد الصباح في مجموعتها
الشعرية «فتافيت امرأة» يقوم على نوعين
من الإيقاع الفني:
النوع الأول يتمثل بالقصائد الموجهة
من الشاعرة إلى المتلقى، وتتضمن رأيها في
تحرير المرأة والسعي لإخراجها من
صمتها الطويل الذي كان ثمرة قمع شديد
فرضته العادات والتقاليد عليها، فجعلتها
في موقع المستمع لغزل الرجل، وفرضت
على صوتها الصمت على مضض خشية
أن يكون في إفصاحها عن مشاعرها ما
يمس الرجل وسيادته عليها، فهو يدافع
عنها كدفاعه عن ممتلكاته، وهي في نظره
بعض هذه الممتلكات.

هي غيرة ساذجة من الرجال أثبت
التاريخ عجزها، فالمرأة كائن حي لا يمكن
لغيرة الرجل أن تحول بينها وبين حقها
الطبيعي في الحب، ولعل حرص الرجل
على قمعها كان عاملا أساسيا على تحدي
المرأة له، فما عجزت عن تحقيقه في العلن

وهكذا يتسلم آدم وذريته من الرجال قيادة دفة سفينة الحياة إلى عصر الحرية والتحرر.

لقد كتب الكثير في تحرير المرأة من أبحاث ودراسات، لكن صوت (سعاد الصباح) يظل هو الأقوى والأفصح والأكثر تعبيرا عن عذاب المرأة عبر تاريخها الطويل، ولسبب واحد هو أن الشاعرة لم تشعب مسألة تحرير المرأة ذلك التشعب المثير للجدل، كما في كتب علم الاجتماع والسياسة وعلم النفس، وإنما حددت هدفها بكل وضوح، وعزلته عن جوانب قضية تحرير المرأة المتشعبة، وانطلقت من مقولة سليمة، استطاعت أن تدلل عليها ببراهين منطقية تدعمها بمشاعر وجدانية موشاة بتطريز فني رفيع.

يضم ديوان «فتافيت امرأة» ١٨ قصيدة.. ويتفاوت حجم القصائد طولا وفق نوع القصيدة، ففي مواقف الدفاع عن رأي الشاعرة، تسترسل مندفعة وراء مشاعرها، كقصائدها: فيتو على نون النسوة - كويتية - أوراق من مفكرة خليجية - إلى تقديمي في العصور الوسطى - إنني بنت الكويت - فتطول القصيدة حتى تتجاوز عشر صفحات، في حين يتقلص حجمها إلى أقل من ذلك في غزلها بلسان المرأة، فهي أشبه بإيقاعات على هامش رسالتها الشعرية.

وفي الديوان ثلاث قصائد طويلة تصنف في باب الأدب القومي والاجتماعي، لكنها تساعد في رسم تطلعات الشاعرة الشخصية واهتماماتها الإنسانية خارج دائرة الغزل، تثبت بها أن الرجل هو محور اهتمام المرأة في غزلها، وأن عالم المرأة العربية أوسع من أن يكون محصورا في عشق الرجل، والترعب على

جدلية المرأة والرجل في ديوان: (فتافيت امرأة) يمكن الاطمئنان إلى أنها خطاب «سعاد الصباح» شاعرة وإنسانية، فهي تتوحد في هذه القصائد، أو على الأصح تتوحد شخصيتها الشعرية الفنية بعواطف إنسانيتها الواقعية، حتى يمكن الجزم أن المتحدثة هي سعاد الصباح الإنسانية والفنانة الشاعرة معا.

أما النوع الثاني من الإيقاع الشعري في مجموعتها الشعرية.. فهو خطاب شعري مغاير، تبدو فيه سعاد الصباح الشاعرة لا الإنسانية، فليس من الضروري أن يكون غزلها الأنثوي تعبيرا عن تجاربها الشخصية الحياتية، وإنما هو تجسيد لحلمها الفني في أن تهب المرأة صوتها الحبيس، لتفصح عن مشاعرها، وهي إذ تتغزل بلسان المرأة لا يعني أنها تتكلم بلسانها الشخصي أو تفصح عن تجارب ذاتية.

في النوع الأول من شعرها تضع أسس نظريتها وتدافع عنها دفاع صاحب قضية، وفي النوع الثاني تطبق المبادئ النظرية لفلسفتها بلسان نساء مجتمعهما المقموعات، وخطابها جاء جادا وجريئا فهو على حد تعبير الدكتور نبيل راغب «أشبه بعزف على أوتار مشدودة». وقد بدا ناشزا على أسماعنا - نحن الرجال - الذين لم نألف سماع صوت المرأة وهي تفصح عن حبها واشتهاها، لأن المعزوفة الوحيدة التي رافقت أسماعنا منذ الخليفة، هي التي كان يعزفها الرجل، فمنذ أن اشتتهت حواء وأغررت آدم بمعرفة الخير والشر، سقطت في نظره.. وأسقطت الرجل بسقوطها في الخطيئة الأصلية، وحكم عليها أن تحمل وتلد بالأوجاع والألم، وينتهي دورها في الحياة لسوء تدبيرها وجريها وراء نزواتها.

عرشه. فهي مخلوق ذو مشاعر أرحب أفقا من دنيا الحب، وانها قادرة على أن تتناول في شعرها أفقا تتخطى أفقها الضيق الذي رسمه لها الرجل، وهو البيت والأسرة، فيما إذا تيسرت لها سبل الحرية، والثقافة والتواصل مع مجتمعنا القومي والوطني وعالم الإنسانية الحافل بالمثل الغيرية.

يضم ديوان «فتافيت امرأة» ثلاث معزوفات ضربت فيها الشاعرة على الوتر نفسه، ففي ديوانها «أمنية - في البدء كانت الأنثى» تكتمل نظرية الشاعرة ودعوتها إلى رفع الحصار عن صوت المرأة المقموع لأسباب كثيرة بينت بعضها من خلال دفاعها النظري أو في ثنايا غزلها الموجه إلى الرجل، ولم تصرح بأسباب أخرى قد تبرز في عطاءاتها المتجددة.

ولن أستعرض حجج الشاعرة النظرية في الديوانين السابقين، وإنما أكتفي بالإشارة إلى قوة هذه الحجج في «فتافيت امرأة».

ولعل أبرز هذه الحجج وأوضحها في الديوان هو إيمان الشاعرة بأن المرأة تعرف عن الرجل أكثر مما يعرف عنها، لأنها هي المحتوية، وهو المحتوى، مستعيرة قول المخرج الإيطالي «فريدريكو فليني»، هي المحتوية لأنها اضطلعت بدور الأمومة، وشاركت في عملية الخلق، في حين كانت مشاركة الرجل هامشة، فكيف يقمع صوتها وهي التي منحت الرجل صوته الخاص، أما ومربية وصانعة حياة...؟ وكيف يغدو الفرع أصلا وسيدا، في حين تهيمن المرأة على سيادة الحياة لأنها الأرض التي تنبت وتمنح النبات خصائصه وألوانه وطعم ثماره. وكيف يمكن للمرأة أن تكون أرضا إذا لم تستقبل الريح والمطر...؟ ويتحرك

قلبها لحرارة الصيف وبرودة الصقيع، الأرض أمنا صامتة كالمرأة المقموعة، ولكن وراء صمتها يكمن أبلغ خطاب شعري في قصة الخلق، ونحن الرجال المغترين ندوسها بأقدامنا زهوا، في حين أننا ندرك أن أقدامنا الراسخة تتقلقل ان مادت من تحتنا، وهي تتقبل إذلالنا جاحدين فضلها بكل صبر وتواضع، لأنها تدرك ان زهونا الفارغ دليل على عظمة عطائها وجودنا، ان صمتها أبلغ من خطبنا وشعرنا وخطبنا.

كما تبرز أول مظاهر التفرقة في لغتنا العربية في استخدام نون النسوة وتاء التأنيث.. وتفوق المذكر على المؤنث في التثنية.. كقولنا: غاب القمران.. ونريد القمر والشمس، فالشاعرة تتخذ هذه الظاهرة اللغوية رمزا لموقف جنس متحيز. فتقول في قصيدة لها عنوانها: «فيتو على نون النسوة».

ويقولون:

إن الكتابة اثم عظيم

فلا تكتبي

وان الصلاة أمام الحروف.. حرام

فلا تقربي

وإن مداد القصائد سم

فإياك أن تشربي

على أن الشاعرة كتبت وتحدث وأضربت الحرائق فما عاقبها الله، لأن الله ليس للرجال وحدهم، إنه مع الضعفاء قبل أن يكون للأقوياء المتسلطين. لقد حرموا على المرأة الغزل والعشق، لكن الشاعرة عشقت وتغزلت وسبحت مقاومة التيار الجارف، لم تغرق ولم تحطم جدار الفضيلة، لأن الرجل حطمه منذ زمن بعيد، والفضيلة ليست

وقفا على النساء، إنهم بذلك يخالفون سنن الحياة حين يرون غناء الرجال حالاً، وصوت النساء حراماً، وهم بذلك يخالفون نظام الطبيعة أيضاً:

لماذا...؟؟

يقيمون هذا الجدار الخرافي

بين الحقول وبين الشجر

وبين الغيوم وبين المطر

وما بين أنثى الغزال، وبين الذكر؟

ومن قال للشعر جنس؟

ولللنثر جنس؟

وللفكر جنس؟

ومن قال: إن الطبيعة

ترفض صوت الطيور الجميلة...؟؟

لقد بعثت سعاد الصباح المرأة من تابوتها، فهبت من وأدّها كاسرة رخامة قبرها، وقد قلعت جذور النفاق بشعرها، وحطمت عصر العبودية، وسخرت من حجج الرجال المتحجرين الواهية، إذ زعموا أن المرأة تسقط وتتبدّل بالغزل، وإن جمال المرأة في ضعفها واستسلامها للرجل، وإن غزل المرأة مستهجن في تقاليدنا الأدبية والاجتماعية.. وإن الخروج عليها هو الجنون بعينه.. فتردّ الشاعرة عليهم ساخرة:

إنني مجنونة جدا

وانتم عقلاء

وأنا هاربة من جنة العقل

وانتم حكماء

أشهر الصيف لكم

فاتركوا لي انقلابات الشتاء

ويبدو أن الشاعرة سئمت من الرد على حجج خصومها، والشعر لم يكن أبداً

منطقاً وعقلاً، فهي تخرج عن طورها، وتدفعها ثورتها العاطفية أمام برودة الرجل إلى رفض وصاياها العشر، فما كان التاريخ إلا ثورات ومعارك، ولم يبن على الغلط والصواب، وهي أمام معركتها تريد أن تنتزع حقها بالعنف، شاء الرجل أم أبى، لأنه لا يكف يخطب عقلها متجاهلاً قلبها، أما إذا خاطب نفسه، فهو لا ينتني يخطب قلبه متجاهلاً عقله:

يا حبيبي..

إنني دائخة عشقا

فلملمني بحق الأنبياء

أنت في القطب الشمالي

وأشواقني بخط الاستواء

يا حبيبي..

إنني ضد الوصايا العشر

والتاريخ من خلفي دماء ورمال

انتمائي هو للحب

ومالي لسوى الحب انتماء

وطني..

مجموعة من شهد الليمون في صدرك

والباقي هراء بهراء..

وقد نلاحظ في خطاب المرأة لونا من

التطرف الذي فرضته ثورة نفس

الشاعرة، فهي أكثر الشاعرات انتماء

لوطنها، مجدت نهضته، وتغنت بماضيه،

وخلدت أبطال العروبة بقصائدها.. فلم

يكن شعرها انتماء للحب وارتقاء على

صدر الرجل، لكنها جسدت ثورة المرأة

وردة فعلها بعد صمت طويل، فجاء

الخطاب الشعري مندفعاً، لا يمثل ما

نرجوه للمرأة في نهضتها.. فالمرأة مخلوق

يقدس الحب بكل أشكاله، وليس حب

الرجل وحده، ولا يعقل أن تكون غايتها في

الحياة حب الرجل، ويجب ألا نأخذ كلام

أنت لو فتشت في أعماق روحي لوجدت اللؤلؤ الأسود مزروعا بقاعي

وهي نهر كبير من الحب، وإعصار من
المطر والكحل، إذا غضبت تفجرت كعود
ثقاب، وإذا طربت كانت خيطا من حرير،
وصمتها كتاب مغلق يحتاج إلى من يفك
سطوره، وقد سئمت سلوك حبيبها
السلطوي كأنه غبار الطوز في صحراء
الكويت، ومالت إلى معاملة لينة — رحية
يفوح منها عبير البساتين وإيقاع الطيور
المغردة، في قلبها ألف امرأة وامرأة، فهي
موسيقى الينابيع ونعناع البراري، وهي
النخلة في وحدتها، ودمع الربابة في
حزنها، وحرمان الصحراء، والرجل
وحده هو الذي يخرجها بالحب إلى ضوء
النهار، آنذاك هي مستعدة أن تتبعه إلى
عتبة الموت:

يا صديقي

يا الذي يخرج من منديله ضوء
النهار
يا الذي أتبعه حتى انتحاري
كم تمنيت بأن تصبح في يوم من
الأيام
قرطي.. أو سوري..

وهذا الخطاب الهادئ دعوة للتحرير،
لأنه ينفذ إلى قلب الرجل دون تهديد أو
وعيد أو تحد سافر للأعراف، ومن
المناسب للمرأة أن تتبناه في دعوتها
التحريرية، بينما نلاحظ نقيض ذلك في
قصيدة «فتافيت امرأة» فالمرأة بالكويت
تطلع كالخنجر من تحت الرمال، تتحدى
كتب التنجيم والسحر وأشباه الرجال،
وتصرخ كالذبّة في الليل، لأن سجانها من

الشاعرة بحرفيته، إنه كلام قلب محروم،
ومارد استطاع أن يحطم باب قمقمه
ليطلق صيحات الحرية المتطرفة تحديا
للرجل.

وإنني أرى أن هذه المرأة في الخطاب
الشعري لا تخدم قضية المرأة، فالتقاليد
والعادات لها قوة الماضي المتجدد، وهي لا
تتغير بالمواجهة العنيفة التي لا تخلق
سوى ردة فعل تعمل على ترسيخها
وتثبيت دعائمها. فتيارات العادات
الجارفة تحتاج إلى إناة ورفق، وقناعات
داخلية تتكون بالتجارب والممارسة، ولا
أعتقد أن الشاعرة خرجت من تحديها
العادات سالمة معافاة، فأقل ما اتهمت به
هو الجنون كما تعترف في قصيدتها، علما
أن المعركة التي أحجبتها لا تعدو عن
دائرة الأوساط المثقفة حيث العقول مهيأة
للتطور، ولكن هل بلغ نداؤها نساء
مجتمعاتنا المزروعات في القرى والداكر
والحقول، ومجتمعات الصفيح حيث
قانون الرجل هو المطلق، وسيادته هي
الدستور، وحتى في مستوى الفئة المثقفة
في وطننا العربي.. نرى رجالا هم أشد من
أبناء الطبقة الدنيا تزمنا وتحجرا.

وفي قصائد الشاعرة الثلاث التي
توجهها إلى الرجل بلسان المرأة الكويتية
لا تتبدل نبرة الخطاب الشعري، وإنما
تلين وتترفق، وتبدو فيها المرأة إنسانة من
نار وماء، فهي دمنة الطبع، صافية
كالبحيرات، ولكنها إذا ثارت كانت البركان
أو الجحيم، وهي شرقية لم تلوثها
حضارة النفط ومازال جوهرها نقيًا ثمينًا
كلآلي البحر:

يا صديقي

إن عصر النفط ما لوثنى
لا ولا زعزع بالله اقتناعي

وغنى قلبها، وعمق إحساسها الذي تفتقر إليه المرأة الغربية التي تحول قلبها إلى صحراء بعد تبدل أدوارها وخضوعها لعجلة الحضارة المادية.

ولكن.. هل تحتفظ المرأة الشرقية بهذا الإحساس والغنى النفسي بعد غزو غربي يتعمق في حياتنا من يوم إلى آخر..؟

ولعل أروع قصيدة في الديوان بعنوان: «أوراق من مفكرة امرأة خليجية» فهي ذات بناء فني رفيع، يتلاحم في نسجها سحر الكلمات وحلاوة الرمز، وقوة إيمائه، وعمق الصور، وتكثيف الرؤية الشعرية، فيها تبدو القصيدة أنثى، والأنثى قصيدة في إطار من الجمال الفني والتوحد بين الفن والواقع:

أنا الخليجية..
التي يمر من بين شفثيها خط
الاستواء

وعلى خيطان دشاشتها..
تتجمع مراكب النواخذة
ولقالب البحر
ونجوم الصيف المتساقطة
من حدائق الله
* * *

أنا شجرة السدر الدائمة الاخضرار
وفاكهة النار والنحاس
وزهرة الحلم والنعاس
أنا البدوية
التي جاءت إليك من بحار الصين
لنتعلم الحب من مدرستك
فعلمني..

* * *
أنا الخليجية
الهاربة من كتاب ألف ليلة
ووصايا القبيلة
وسلطة الموتى

أهل الكهف جاء يعتقلها لخروجها على القبيلة، مسترسلة وراء جنون عشقها للحرية، لكن حدة القصيدة تنكسر بعد المطالع، فتذوب المرأة التي نحسبها أنها كانت ثائرة على الرجال في مازوخية الاستسلام للحبيب. لأن انتماءها للرجل، هو «قوميتها الكبرى» وتعاليمه أجمل ما تقرأه، وفي مراهاها لا ترى إلا وجهه، لأنه استعمر كل الأمكنة كالفاتح المكتسح، وصادر كل الأزمنة، واحتل المرأة شبرا شبرا، وألغى جميع عناوينها، إنه ذلك المخلوق الذي ولدته واحتضنته أما، لكنها عجزت عن تهذيبه، وهو رائع في ثورته، لأن أمومتها الممتزجة بالحب تسوغ له أن يفعل كل ما يشاء:

سيدي.. يا سيدي..
أيها الحاكم من غير قانون..
ومن غير شرائع..
أيها الحابسني كالماء ما بين الأصابع
أيها الطفل الذي لم أستطع تهذيبه
والذي أهديته الصيف
فأهداني الزواجع
أيها الطفل الذي أخرجته من جسدي
كم أنت رائع..

فهي في ثورتها عليه لا تستطيع أن تتحرر من سيادة الرجل وغزوه البربري، لأن حبه قد أحالها إلى فتافيت امرأة. ونستنتج من ذلك أن ثورة الشاعرة على الأعراف ليست تمردا على الرجل، لأن معزوفة الحياة لا توقع ألعانها إلا بثنائية الرجل والمرأة، وما تريده هو أن يتاح لها توقيع ألعانها معه في مسيرة عالمنا المجدب، يوم كان صوتها مقموعا. والشاعرة لا تطالب بنمط غربي من التحرر، فالمرأة الشرقية تحتفظ بروحها

وصاياا أبيها العشر.. وقبلات الحبيب
المضرجة بالجنون.

في هذه النعمة الاستسلامية لا تتحقق
المعادلة التي تطرحها «سعاد الصباح» في
مبادئها النظرية، فلا معنى لثورة لا
تستطيع فيها المرأة أن تكبح جماح
عواطفها، وترتمي على أقدام الرجل
بالرغم من كل عذابها منه، وهو استسلام
لا ينسجم مع نعمة التحدي التي نلاحظها
في بعض قصائدها العنيفة.. حتى
ليتساءل المرء فيما إذا كانت المرأة عاجزة
عن الخروج من دائرة مازوخيتها
وخضوعها للرجل.. فما المسوغ لثورتها
إذا...؟؟ وما أثر هذا الصوت المستكين في
نفوسنا نحن الرجال الذين ندرك جيدا ان
المرأة يسهل قيادها بعواطفها، ومن هنا
جاء شكنا بها، واتهامنا لها بالعجز عن
تحكيم العقل حتى وهي تطالب بحقوقها؟
والشاعرة «سعاد الصباح» في ثورتها

تعكس عقلية المرأة الشرقية وروحها،
وهي عقلية كونتها وضعها الاجتماعي لا
تكوينها النفسي، فقطبا الذكورة والأنوثة
مشتركان بين الرجل والمرأة، وقد استغل
الرجل دورها المعطاء في الحياة، فكرسها
أرضا للفلاحة، وملكا للارتفاق، وقد
ألهاها دورها الإنساني الفاعل والخير عن
التفكير بوضعها هذا، لأنها خلقت
للتضحية وبناء الحياة.

والشاعرة تريد لها أن تستغل دورها
ورقة رابحة في يدها، وإنما تحرص على أن
تظل علاقة الرجل بالمرأة علاقة إنسانية
يحكمها النبل والحب.

وإذا انتقلنا إلى غزل المرأة في ديوانها
«فتافيت امرأة» وهو الوجه الآخر
لرسالتها الشعرية، بدت لنا المرأة المتغزلة
مندفعة إلى أبعد جنون حبها، تريد أن
تستعيد دور أمها حواء في إغراء الرجل إلى

والتي تتحدى - حين تكون معك -
حركة التاريخ، وجاذبية الأرض
أنا النخلة العربية الأصول
والمرأة الرافضة لأنصاف الحلول
فبارك ثورتني..

هي الخليجية التي لن تستريح حتى
تقتل الخرافة، تقابل بأطفارها، وتقاوم
ملح البحر وتيارات الأعماق ليكون الخبز
والمطر والحب للجميع، هي الوطن
وجماله، هي نايه وربابته وقهوته المرة،
ومهرته الشاردة التي تكتب بحوافرها
نشيد الحرية.

ونلاحظ ان الشاعرة لا تطالب من
وراء ثورة المرأة بحريتها فحسب، بل
تنشد عدالة اجتماعية إذا فهمنا كلمة
الخبز بمعناها المادي، أو مساواة كاملة إذا
كانت تريد من الخبز الغذاء الروحي
والنفسي.

على أن توحد المرأة الرومانسي مع
المعشوق يجعلها تسلس قيادها له،
وتوصل ثورتها إلى طريق مسدود، فهي
لا تقف أمام الرجل وقفة الند للند، وإنما
تتقاد له انقيادا لا يخلو من استسلام:

خذ الخريطة
ورتبها كما تشاء
فالقارات أنت
والبحار أنت
وأنا أنت

ويعترض الرجل كل تفاصيل حياتها،
يتسلل ليفصلها عن كتابها الذي تقرأه،
وعينها التي تندمج بالأبعاد، وبين فمها
وصوتها، ومرآتها ووجهها، وأصابعها
وورقها، وفنجان قهوتها وشفتيها، وهو
استعمار لا تحتمله، وهي ضائعة بين

انتهاك قوانين المجتمع وتطوراته، وتقوم
رجلها إلى آفاق جديدة من التحرر، وتبديل
وجه الحياة:

أنت رجل متزن
وأنا امرأة فوضوية
أنت نجم في علاقاتك العامة
وأنا غجرية
لا تعرف أقنعة المدن
وفن العلاقات العامة
أيها السيد الذي أغمد سيفه
ونسي غريزة القتال
إنني أعفيك من التزامك العاطفي
نحوي

* * *

ابق بين ملفاتك
وبريدك.. وسيجارك الكوبي
مزروعا كمسلة مصرية
* * *

أما أنا
فممسافة مع البحر
وممسافة مع الشعر
وممسافة مع البرق
ممسافة في كل الأشياء
التي لا تعرف التوقيت

على أن حبها للرجل لا يكتسي إطارا
جديدا يفرضه تحررها وخروجها من
عالم البيت المحدود، فمزالمت امرأة
متفرغة كلياً للهوى والعشق، لا تشغلها
عن رجل الأسفار والمسافات، ولا الأعمال،
وحبهما معزول كلياً عن إيقاع الحياة
الخارجي من حولهما، فهي امرأة متفرغة
للحب كلياً، لا نلحظ من ثنايا القصائد
عملاً لها يشغلها سوى القراءة،
والتسوق، واحتساء شاي الساعة
الخامسة، فهي ليست المرأة العاملة،

وحبهما لا يندمج بحسب بناء الحياة
أو عشق الوطن:

حين أكون بحالة عشق
أشعر أن العالم أضحى وطني
وبإمكانني أن أجتاز البحر
وأعبر آلاف الأنهار
وبإمكانني
أن أنتقل دون جواز
كالكلمات، والأفكار

ومن الواضح أن الحب الذي تجسده
الشاعرة هو حلم متخيل، وفردوس
مشتهى لا يمت إلى واقع الحياة العادية
بصلة، حيث تلتقي المرأة والرجل في العمل
والحقل، في المدرسة والشارع، ويتيح لها
الخروج من عزلتها أن يكتسب صوته
نبرة جديدة في الغزل، كأن تتعاون
والحبيب في بناء الوطن، أو الأسرة. أو في
أحلام حياة مشتركة يتعزز بها حبهما،
وهذا اللون من الغزل تبذعه المرأة بعد
تحررها حين يتباح لها أن تغتنى رؤيتها
للحياة بعد خروجها من عالم البيت، حيث
يهبط الحب، ويغدو واقعا معاشا، يتلون
بإيقاع الوجود الفني، ويفيض بما يملك
من قوة وتجدد واستمرار.. وكم تخشى
الشاعرة من أن يتحول إلى عادات وتقاليدها
فيما إذا ظل بعيدا عن الإرادة المشتركة:

أخشى جدا
أن يتحول هذا الحب إلى عادات
أن يحترق الحلم، وتنفجر اللحظات
أخشى جدا
أن ينتهي الشعر، وتختنق الرغبات

ولا يخفى أن الشاعرة تخاف من نفاذ
المادة التي تغذي نتاجها الفني الذي

ودخلت بحر حبك
عرفت لذة الغوص في المجهول
لأحصل عليك
يا أغلى دانة في حياتي
* * *

لقد أدركت الشاعرة لذة الغوص في المجهول، لكنها لم تبحث في غوصها عن الحبيب الموعود، وإنما تبحث عن فنها الذي يخلد حبها وظمأها، فالقصيدة هي اللؤلؤة المنشودة، و«سعاد الصباح» صائفة اللؤلؤ، تحسن الصيد وتعرف كيف تمديدتها في أعماق بحر الفن، فلا تخرجها منه فارغتين، فما من قصيدة أبدعتها، إلا كانت تضاهي لآلئ صياد وطنها بهاء وسحرا.

تستعيز به بديلا عن العالم الواقعي، فحبها للشعر هو المعادل الموضوعي لحب الرجل، وعشقها له تعويض رومانسي عن ظمئها الروحي للتواصل الإنساني الذي تفتقده في عالم الواقع، حتى يمكن الجزم أن القصيد عندها هي المحبوب أو معادله. فإذا لم تسعفها اللغة، إذا لم تستطع أن تعيد اللؤلؤة من بحر إبداعها، كان بؤسها أعظم من إخفاقها في الحب.

عندما كنت طفلة
كنت أستمتع مأخوذة
إلى حكايا اللؤلؤ في بلادي
وكيف كان الغواصون الشجعان
يعطون حياتهم للفقز بدانة جميلة
وعندما أصبحت امرأة



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

أنور رجا في مجموعته القصصية

حضور الغياب في ليل التمتّات

● إبراهيم صموئيل

عبر تسع قصص، ضمتها مجموعته الثانية*، يترّث أنور رجا في بعضها لحظات فارة من حيواتنا ليتأملها، ويظهر لنا عمقها وأثرها بالتالي... أو تراه يذهب - في بعضها الآخر - مع مخيلته لينشئ لنا عوالم مركبة دالة، من خلال مزاجه الراهن بالماضي، أو دغم الواقع بالمتخيل، وذلك سعياً لإمتاع القارئ وتحريض رؤاه في آن معا. وفي النحويين السابقين يظل القاص هو هو في بناء قصته ولغته وصوره وتشكيل شخصياته.. مما يسبغ على المجموعة كلها طابعاً راح يميز قصة أنور رجا عن غيرها، ويهيئ لها مطرحاً في زحمة المشتغلين بهذا الفن الأدبي. خمس قصص من المجموعة: (رماد الوقت، بار، في الطريق إلى الرميلان، آخر الليل، والمنعطف) تتأخى في رهاقة التقاطاتها للحظات سريعة عابرة، أشبه بومضة أو طرفة عين في زمنها.. غير أنها مقيمة في الروح، راسخة، تحفر لنفسها مسارب عميقة**.

الواقع بحس رهيف وتمعن مديد حتى ليتحول في قصته، ولدى قارئه إلى طيف أو ما يشبه الحلم.. ويتماهى مع الحلم محلقا في فضاءاته حتى ليظهر في قصته، ولدى قارئه أيضا، واقعا نعيش في كنفه ونحسه تماما.

فأنت لا تدري هل التقى عارف الصغير الفتاة التي بحث عنها «رمزية السعد» فعلا وحقا... أم أن اللقاء كان مجرد وهم وخيال أملاه وهياً له بحثه المحموم؟..

وكذا لا تدري أجباء بطل (غبار) صوتها: «وهي تحكي له عن شياطين الوقت، وعن شحوب ليلها الطويل وتناديه بكل ما في صوتها الملهوف من مطر...» أم أن الوحدة الموحشة أفعمت روحه بصوتها كما سلبته ذلك الصوت وغيبته عنه؟..

وكذا في كل قصة من المجموعة، هناك حضور يتآخم الغياب، وغياب يتداخل مع الحضور، على امتداد مساحات طويلة وعميقة بين الشخصيات وعوالمها الداخلية والخارجية معا.

لا يكرس القاص نفسه لرصد ومضات من حياتنا فحسب، بل يمضي في نسج لوحات قصصية هي مزيج من مخيلة وقرارات وأساطير شعبية، تميل نحو الترميز وتأخذ بالدلالات على نحو واضح: (باب اليمن، ليل التمتعات، أربعاء أيوب، ورسالة إلى أيونا).

ورغم غلبة الذهنية على هذه القصص، والسعي الجلي للاتكاء على أساطير وحكايا شعبية، ورسم مشاهد مفارقة للواقع الحياتي المعطي (باب اليمن، أربعاء أيوب)، أو تقديم مواجهات بين مؤلف روائي

لقاء الزوجة بزوجها في (رماد الوقت) يومض ومضا.. غير أن توقعها وحاجتها إليه - عبر الانتظار السابق للقاء والخواء اللاحق بذلك اللقاء - غائران في روح الزوجة ووجودها.

وحضور المرأة داخل الحافلة (في الطريق إلى الرميلان) كان طاغيا رغم الزمن القصير لوجودها من جهة، وانفرادها بنفسها عن الآخرين من الركاب من جهة أخرى.

وعلى غرار الزوجة في (رماد الوقت) يستحضر يوسف حبيبته ريم في مخيلته لثوان قليلة كي ينزع عن نفسه مرارة حراسته الليلية وذلكها.

وفي (المنعطف) يواجه سائق السيارة القطة لهولة.. لكن دفاعها عن أبنائها وخوفها عليهم يحفران في نفسه ألما عميقا ولزمن طويل.

وما من مناص للنجاة من (غبار) الزمن الرتيب وقهر الحاجة مثل صوت أنثى مهتوف - ولو للحظات - يعيد الحياة ألقها ويجدد.

باستثناء قصة (المنعطف)، فإن المرأة تظهر ملاذا أخيرا للمنكسرين في الحياة عند رجاء، وهي - المرأة - كذلك في ذاتها منفردة بل في تواشجها وتلاحمها مع نظيرها الإنساني: الرجل، وبذا، تصبح العلاقة الحية بين الرجل والمرأة - لا أحد طرفيها فقط - باعث الحياة ومجدها.

وإذا كان وجود المرأة الواقعي (في الطريق إلى الرميلان) قد شف في القصة حتى ليبدو كالحلم الملون الجميل.. فإن تخيل الزوج في قصة (رماد الوقت) قد أفعم بدم الواقع وحرارته حتى ليبدو للزوجة، ولنا أيضا، وجودا حقيقيا نكاد نلمسه بحواسنا.

وهذا دأب الكاتب في غير قصة: يعرض

وشخصيات أعماله، أو إنشاء حوار بين الروائي وشخصية قصة لتشيخوف.. فإننا لا نعدم الإحساس بالواقع المعيش ولا ننفصل عن مشاعرنا وظروفنا لندخل في جدل فكري أو رؤى ذهنية، وهذا ما جعل القصص الأربع المذكورة سابقا تنضم بجدارة إلى أسرة المجموعة.

وهنا، أيضا، تعاود المرأة حضورها البهي. تجيء من قلب الخراب، وبسببه، لنفتح نافذة للضوء اليانع. ففي (ليل التتمتات) وفيما تبعثر الناس اقتربت من عيسى البري امرأة «أخرجت من صدرها منديلا يعبق برائحة عرقها ولهفة أنفاسها ومسحت الرماد عن وجهه» ص ٥٥، وفي (أربعاء الرماد) يتوارى القمر لتنبلج امرأة فتأخذ الراوي «إلى عمق البحر، متوحدين مع بعضنا وليله الشتائي» ص ٦٥، بعد أن شقت حشد العاقرات متسولات الخصوبة. وبعد عذابات مبرحة يعانيتها عارف الصغر في (باب اليمن) يستلقي في ظلال شجرة البوابة ليباغت وقد «انتصبت أمامي المرأة التي عذبت نهارى وهالة من النور تنبعث من صفاء وجهها» ص ٢٦ وهكذا لا تخلو قصة من حضور للمرأة، فإذا ما غابت عن قصتين مثل (المنعطف) و(رسالة إلى أيونا) حضرت أنثى الحيوان بديلا كالقطة في الأولى والفرس في الثانية.

اللافت في هذه المجموعة عناية أنور رجا باختيار المفردة الأغنى في التعبير عن اللحظة النفسية أو الحالة الداخلية، وإنشائه للجملة التي تكسر رتابة النثر من جهة وتنجز الصورة الأعمق في رسم الموقف من جهة أخرى، وذلك من غير أن

يترك لديك إحساسا بالتكلف أو التصنع. ولا أقول «لغة شاعرية»، بل تحديدا: لغة نثر رفيعة. نثر يصهر في بنيته وتركيبه مجرى الحدث ودواخل الشخصية ومعالم البيئة في صيغ فنية تشكل قيمة جمالية لا تقل أهمية، ولا تزيد، عن قيمة مضمون القول.

وإلى شغله على اللغة والصورة، عمل أنور رجا في مجموعته على تكثيف قصته ومحورتها حول مرتكز رئيسي، حازفا الكثير من التفاصيل التي لا تعني رؤيته ولا تسهم في بلورة لقطته. ففي (رماد الوقت) على سبيل المثال لا يعلم القارئ شيئا عن سبب غياب الزوج ولا عن مكان وجوده، بل تكتفي القصة بتصوير وحشة الغياب ذاته وانعكاس مرارته على الزوجة.

وبالطريقة نفسها ينسج معظم قصصه، مضيئا لنا بؤرا محددة منها تنشأ القصة وإليها تنتهي.

إن أنور رجا في قصص مجموعته هذه مع ذاته، ويتألف مع روحه، مقكما صوته الخاص بحس رفيع ومسؤولية لا تخفى على القارئ، وهو وإن تفاوتت سوية بعض قصصه عن بعضها الآخر، فإن روح الحب لهذا الجنس الأدبي، وطاقة الوفاء على تطويره، والجهد المبذول لتحقيق ذلك كانت بادية لي، ولأي قارئ للمجموعة على ما أعتقد.

* صدرت للقاص مجموعة أولى بعنوان: الصاقرات» عن دار الحوار باللاذقية العام ١٩٩٣، و«ليل التتمتات» هي مجموعته الثاني الصادرة في العام الحالي ١٩٩٥ عن دار كنعان بدمشق.

* تلخيص الأعمال الابداعية يبدو لي مفسدا مرتين: لنص الكاتب ولذاقة القارئ!

المشاركة في مهرجان (القرين) الثقافي

موسما إثر موسم يخطو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب خطوات راسخة في تشكيل هوية ثقافية معاصرة وأصيلة عبر مهرجان (القرين) الثقافي، الذي أصبح تقليدا سنويا تتجدد من خلاله روافد الفكر والأدب والفن في لقاءات ودية وحميمة تتجاوز مخاطر الحدود ونقاط التفتيش لتصب في الهم الثقافي العربي الواحد بحثا عن هوية مشتركة في زمن أصبح فيه الانقسام والتذرر يهددان ما تبقى من أحلام وآمال.

ولم يعد هذا المهرجان مجرد طقس احتفالي/دعائي، بل أصبح فسحة رحبة، وضرورة حيوية للأقلام المختلفة كي تتجاوز دون رقابة أو شروط. ولعل هذا أهم ملمح من ملامح المجتمع المدني المتحضر الذي يحاول المثقفون الكويتيون ترسيخ قيمه والدفاع عنها.

لقد كشف هذا المهرجان عن أهمية التفاعل الخلاق بين المثقفين العرب على تباين أهوائهم ومشاربهم ومستوياتهم. وكان بحق مجالا خصبا لتلاقح الأفكار والتعرف على الذات والآخر، والتواصل مع معطيات الثقافة العربية في ساحاتها المتعددة عبر رموزها الفاعلة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وكان لرابطة الأدباء إلى جانب اللجنة المنظمة لمهرجان القرين دور بارز في إنجاح هذا العرس الثقافي عبر مشاركتها في الأمسيات الأدبية، والمداخلات النقدية، والحوارات، وتنظيم جولات الوفود المشاركة للتعرف على معالم الكويت القديمة والحديثة. كما كانت «البيان» حاضرة أيضا في مختلف النشاطات عبر هيئة تحريرها، وقد استقطبت أعلاما كثيرة من السعودية والمغرب وتونس ومصر والجزائر وسوريا والبحرين سنقني مسيرتها وتنضج ثمارها. وفيما يلي عرض مكثف لأهم فعاليات المهرجان:

* الأمسيات الشعرية

الأمسية الأولى كانت للشاعر الكويتي د. خليفة الوقيان والشاعر السوري نزيه أبو عفش، وقدمتهما للجمهور المحتشد الكاتبة المعروفة ليلى العثمان التي رأت في هذا اللقاء عناقا حميما بين نخيل الكويت السامق وياسمين دمشق الأسر. ووصفت د. خليفة الوقيان بأنه صوت أصيل في دوحة الشعر العربي، وبأنه رجل فكر وموقف وتجربة عميقة. كما أشارت إلى الأسى الذي يلقي بغلالته على قصائد نزيه أبو عفش الذي

وصفته بإمام اليائسين، وسيد الحزن الجليل، وفيلسوف الشجر العاري. بعد ذلك ألقى كل من الشاعرين مجموعة من قصائدهما التي وحد ما بينها ذاك الإحساس بالخراب الذي يزحف على حياتنا، والإيقاع الحزين الذي يطوي أيامنا في زمن أصبح فيه «المجد للظلام / للصوص السارقين من فم الرضيع / لثغة الكلام».

الأمسية الشعرية الثانية كانت للشعراء: دخيل الخليفة، أحمد النبهان، عيد دويخ، صلاح دبشة. الذين مثلوا الجيل الشعري الجديد بكل أحلامه وخيالاته وإصراره على البقاء والتفرد وتشكيل ملامح خاصة به، تتواصل مع التجارب الطليعية من الجيل السابق، وتعلن قطيعتها مع الأنماط الكلاسيكية السائدة. ويبدو أن كلا من دخيل الخليفة وأحمد النبهان قد بدأ يتلمس طريقه وتجربته الخاصة بعيدا عن ظلال الآخرين التي كانت تتلامح بين حين وآخر في تجاربهما السابقة. وقد كان لتقديم الدكتوراة نجمة إدريس لهؤلاء الشعراء، وتفأولها بهم، أثره الطيب في جمهور الأمسية الذي تفاعل بحب وحماس مع الشعر والشعراء.

أما الأمسية الثالثة فقد أحياها كل من: يعقوب السبيعي، ويعقوب الرشيد، وثريا العريض، وخزنة بورسلي. وقدمتهم للجمهور الكاتبة ليلى محمد صالح بقولها: «شعراء هم بحجم الجراح في كل الصدور.. بحجم مواسم الورود.. بحجم الصدق الذي نشتهي ولا نطول. قصائدهم شفافة، صريحة، سهلة ممتعة، تسري إلى القلب لأنها تنطق بلغة القلب».

ويشكل هؤلاء الشعراء كوكبة من رواد الشعر الكلاسيكي الذي مازال يحظى باهتمام عدد غير قليل من الجمهور، مع أن إيقاع الحياة بما فيها من مشكلات جديدة ومعقدة بدأ طاغيا على إيقاع الخليل.

وكانت الأمسية الرابعة للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة وقدمه فيها الروائي إسماعيل فهد إسماعيل.

وجاءت أمسية الشاعر عبد الرحمن الأبنودي لتكون مسك الختام في هذه اللقاءات بين الشعر وجماهيره، حيث احتشد المئات من محبي شعر الأبنودي في طقس احتفالي يليق بالشاعر والشاعر. وقد قدمه في هذه الأمسية رئيس جمعية الخريجين الأستاذ يوسف الجاسم بكلمة ترحيبية حارة.

* ملتقى النقد الأدبي

شارك في هذا الملتقى كل من: د. عبد السلام المسدي (تونس)، د. نجيب العوفي (المغرب)، أ. محمد جمال باروت (سوريا)، د. محمد عبد الرحيم كافود (قطر)، د. عبد الله الغدامي، د. سعد البازعي، د. معجب الزهراني، د. عبد الله المعطاني، د. سعيد السريحي (السعودية)، د. إبراهيم عبد الله غلوم (البحرين)، د. طه وادي، د. ماهر حسن فهمي، د. محمد حسن عبد الله، د. محمد رجب النجار، د. عبد المنعم تليمة، د. رمضان بسطاوي (مصر). وقد حضر جميعهم عدا د. كافود ود. بسطاوي.

وشارك في هذا الملتقى كضيوف شرف: د. محمود أمين العالم، د. عبد القادر القط. وكان للكويت مساهمة نشطة وفعالة حيث شارك كل من د. سالم عباس خدادة، د. نوال إبراهيم، د. عبد الله المهنا، د. مرسل العجمي، د. نورية الرومي. وأدار جلسات الحوار كل

من: د. خليفة الوقيان، د. سليمان الشطي، أ. إسماعيل فهد إسماعيل، د. سهام الفريح، د. زهرة أحمد. وألقى كلمة الختام أمين عام رابطة الأدباء الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان. وتناول السادة المشاركون موضوع: «النقد الأدبي في دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية». واستمرت الجلسات الصباحية والمسائية على مدى ثلاثة أيام، وخصصت فيها الجلسة الأخيرة لمناقشة قضية «المصطلح النقدي». ويمكننا القول إن هذا الملتقى كان واسطة العقد في مهرجان القرين حيث كشف عن آفاق النقد الأدبي واتجاهاته وملامحه في دول مجلس التعاون بخاصة، وفي باقي الساحات العربية بعامة. ولعل حضور الأشقاء السعوديين بهذه الكثافة النوعية كان مفاجأة الملتقى بما كشف عنه من نقلة جذرية في مستوى الخطاب النقدي في شبه الجزيرة العربية. وقد اختتم الملتقى بعد أن شارك فيه عدد من الحضور ببعض المداخلات القصيرة منها ما قدمته الكاتبة ليلى العثمان، والكاتبة طيبة الإبراهيم، والكاتبة فاطمة يوسف العلي التي دعت في الختام إلى إطلاق الأسرى من سجون العراق وقبول طلبها بالتصفيق والتأييد.

* ندوة حقوق النشر والتأليف في الوطن العربي

تناولت هذه الندوة على مدى ثلاثة أيام الموضوعات التالية:

- ١- «قوانين وتشريعات المطبوعات في الدول العربية: ما لها وما عليها» للباحث محمد مساعد الصالح. وعقب عليه الناشر: أحمد الدين.
- ٢- «سرقات وتزوير المطبوعات في الدول العربية.. الضرر الثقافي» للباحث: إبراهيم المعلم. وعقب عليه الناشر: يحيى الربيعان.
- ٣- «القانون والإبداع الفكري» للباحث د. محمد حسين القيلي، وعقب عليه الدكتور عبد العزيز المنصور. <http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وقد أثارت هذه الندوة كثيرا من شئون وشجون النشر في الوطن العربي، وقضايا حرية الصحافة، وتداول الكتاب، ورقابة الدولة، وتخلف القوانين النازمة لكل ذلك.. ولم تخل الندوة من بعض الخلافات والمشاحنات (الودية) بين المتحاورين.

* ندوة السينما العربية: إنجازات وتحديات

شارك عدد من نجوم السينما في هذه الندوة منهم الفنان نور الشريف ودريد لحام، وجيانا عيد، والمخرجان: نبيل المالح، ومحمد خان وكان من المقرر أن تصل الفنانة يسرى التي اعتذرت لأسباب طارئة.

وقد تناولت الندوة الموضوعات التالية:

- ١- «الواقع السينمائي في دول الخليج العربي» للباحث بسام الذوايدي (البحرين) وعقب عليه: عامر الزهير (الكويت).
- ٢- «السينما في المغرب العربي» للباحث بشير القمري (المغرب) وعقب عليه د. المنصف الشنوفي (تونس).
- ٣- «سينما المشرق العربي» للباحث: بندر عبد الحميد (سوريا) وعقب عليه: درويش

برجاوي (لبنان).

٤- «السينما المصرية - أعباء الماضي وآمال المستقبل» للباحث سمير فريد (مصر، وعقب عليه د. نديم معلأ (سوريا).

٥- «السينما العربية وتحديات معاصرة» للباحث محمد رضا (لبنان) وعقب عليه: عبد المحسن حيات (الكويت).

وقد بذل كل من الأستاذ عامر دياب التميمي، والأستاذ عماد نويري جهوداً كبيرة في إنجاح هذه الندوة الأولى من نوعها في الكويت والتي كشفت بدورها عن ضرورة اللقاءات بين رجال السينما بعد أن أصبح هذا الفن مهدداً هو الآخر أمام طغيان (الفيديو)، والقنوات الفضائية التي نقلت الفرجة من صالة العرض إلى غرفة النوم.

* الفرق الفنية

شاركت مجموعة من الفرق الفنية في تقديم عروضها منها: فرقة أم كلثوم الموسيقية، وفرقة أمية للفنون الشعبية، وفرقة شوبان للموسيقى، وفرقة المعهد العالي للموسيقى (الكويت) وفرقة نانجينغ الصينية.

ونالت هذه الفرق إعجاب الجمهور، وكشفت عن عشق حقيقي للموسيقى الأصلية والفن الشعبي بعيداً عن صرعات الأغاني الجديدة.



* المعارض الفنية

على هامش معرض الكتاب السنوي أقيمت عدة معارض فنية لكل من الفنانة الأمريكية سوزان كرايل، ومعرض الفنانين اللبنانيين. بالإضافة إلى محاضرة للدكتورة زينب بيطار (لبنان) حول «الاستشراق في الفن».

* حفل توزيع جوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لعام ١٩٩٤:

في حفل حضره عدد كبير من ضيوف مهرجان القرين الثقافي تم توزيع جوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي على الفائزين التالية أسماؤهم:

اسم الفائز	الجائزة	المجال	الموضوع
أ. د. محمد زهير أتاسي «سورية»	جائزة الكويت	العلوم الأساسية	علم الأحياء الجزئي
أ. د. حامد مصطفى عمار «مصر»	جائزة الكويت	العلوم الاقتصادية والاجتماعية	تنمية الموارد البشرية العربية

جائزة دراسات وأبحاث آثار العدوان العراقي على دولة الكويت ١٩٩٤

اسم الفائز	الجائزة	المجال	الموضوع
أ.د. مصطفى أحمد تركي «مصر»	جائزة آثار العدوان العراقي على الكويت	العلوم الاجتماعية والنفسية	«توافق طالبات الجامعة لأزمة الكويت»
أ. وليد الرجيب «الكويت»	جائزة آثار العدوان العراقي على الكويت	القصة والرواية	رواية «طلقة في صدر الشمال»

جائزة معرض الكتاب العربي التاسع عشر ١٩٩٤

اسم الفائز	الجائزة	العنوان
د. محمد بن إبراهيم الجارالله «السعودية»	أفضل كتاب مؤلف في العلوم العربية	إدارة التشديد
د. يعقوب يوسف الحجري «الكويت»	أفضل كتاب مؤلف عن الكويت	الشيخ عبد العزيز الرشيد - سيرة حياته
أ. سليمان عبد الله العنيزي «الكويت»	أفضل كتاب مترجم إلى اللغة العربية في الفنون والآداب والإنسانيات	العدوان العراقي على المؤسسات التربوية

* عروض مسرحية وسينمائية

تم عرض مسرحية: «المتيمة» من إخراج د. مشهور مصطفى وتمثيل طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية (الكويت)، ومسرحية (بنت عيسى) الإماراتية. كما عرض فيلم (الكومبارس) من إخراج نبيل المالح وبطولة بسام كوسا وسمير سامي.

وأعقب العرض حوار مهم بين المخرج والجمهور، وقد تقرر إقامة مهرجان خاص للسينما السورية نظراً لما لاقاه هذا الفيلم من نجاح في الكويت.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقول إن ما عرضناه هو غيض من فيض هذا المهرجان الذي عشنا معه شهراً كاملاً من الأدب والفكر والفن تلاقت فيه روافد عربية وعالمية لتهدر في بحر الفن الإنساني الخالد.

* شكر وتحية

للدكتور سليمان العسكري الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ولأستاذ وليد الرقيب، ولكل الجنود المجهولين الذين ساهموا في هذا المهرجان وأعطوه من وقتهم وراحتهم نقول شكرا.. وتحية من القلب.

«البيان»

* محاضرات في رابطة الأدباء

ألقيت في الشهر الماضي ثلاث محاضرات ضمن الموسم الثقافي لرابطة الأدباء. أولى تلك المحاضرات كانت للمستشرقة الأمريكية «ميريام كوك» حول: «أدب الحرب» وقدمتها فيها الكاتبة ليلى العثمان. والمحاضرة الثانية كانت للدكتورة سناء الحمود أستاذة الأدب الإنجليزي في جامعة الكويت وقدمها القاص طالب الرفاعي. والمحاضرة الثالثة للدكتور ميشيل ماتياس الأستاذ في قسم الفلسفة (جامعة الكويت) وقدمته الدكتورة عالية شعيب.

وفيما يلي ملخص لكل من محاضرة د. ميريام كوك، والدكتورة سناء الحمود.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الإسلام في الآداب الغربية

د. سناء الحمد

المسيحي في الفترة التي فتح العرب فيها إسبانيا وصقلية وجنوب فرنسا في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين.

إن الكراهة للمسلمين تبدو واضحة في تشيد: GEST ROMANRAM «إنه من الأهمية بمكان

أن تطيح بالمشركون «المسلمين»

ونقتلهم من أجل حب الله

وننصب فوقهم الرجال المسيحيين»

وفي أناشيد أخرى انتشرت في القرون الوسطى CONFESSID AMANTIS.

وكذلك ظهرت الكوميديا الإلهية وهي أشهر الملاحم في القرون الوسطى

وظهرت ملاحم أخرى مثل ORLAN-

DOFNRIOSE للكاتب الإيطالي LUD-

VICO ARIOSTO إن الإيطاليين كانوا

الأكثر عداء للإسلام لكون إيطاليا مقر

الكنيسة البابوية.

ولكن مشاعر العداء تجاه الإسلام

بدأت تخف مع بداية عصر التنوير.

وبدأت تتحسن صورة الإسلام في

الآداب الغربية وظهر نوع من التفاهم

تهتم هذه المحاضرة بتتبع صورة

الإسلام في الآداب الغربية منذ القرن

الثالث عشر حتى القرن التاسع عشر،

وذلك بعد (١٢٠٠) عام من العداء

المستحكم لكل ما هو عربي إسلامي. إن

هذا العداء كان أحد الظواهر البارزة التي

تميز نظرة الثقافة الغربية للإسلام.

وإذا عدنا إلى جذور العداء للإسلام

نجد أن عام (١٤٥٣) يمثل نقطة تحول في

تاريخ الحضارة الغربية فقد وقعت

بيزنطة في يد المسلمين الأتراك ولم ينظر

إلى هذا السقوط على أساس أنه توسع

سياسي للدولة العثمانية فقط وإنما

اعتبرت أوروبا هذا السقوط بأنه تهديد

لوجود الغرب المسيحي. إن حادثة سقوط

بيزنطة ملأت أوروبا بالرعب وأسماها

فريدريك المعروف بـ«المقدس» بأنها

كارثة عامة والمواجهة الثانية بين الشرق

والغرب كانت في الفترة (١٠٩٩ - ١١٨٧)

أثناء الحروب الصليبية حيث احتل

الأوروبيون القدس وبقوا فيها. والمواجهة

الثالثة بين الشرق الإسلامي والغرب

الثقافي بين المشرق والمغرب نتيجة لترجمة الأدب الغربي وانتشار أدب الرحلات وكتابات المستشرقين وخفت حدة التعصب الديني في الغرب وانتشرت العلمانية وظهرت ترجمات حديثة للقرآن الكريم.

لقد وصل التفاهم الثقافي بين الشرق والغرب إلى قمته من خلال الاستشراق الألماني فهو على عكس الاستشراق الإيطالي أو الانكليزي أو الفرنسي فهو يختلف عنهم لكونه خالياً من التعصب السياسي الاستعماري والديني المعروف لدى أوروبا بالإضافة إلى ذلك فإن ألمانيا لم تستعمر أية دولة عربية أو إسلامية وكذلك لم ترسل ألمانيا إرساليات مسيحية كنائسية، لذلك فالاستشراق الألماني يمكن اعتباره حيادياً إلى حد ما وليست لديه مصالح سياسية في أهدافه الثقافية. ويأتى الشاعر الألماني جوته في قمة إبداعاته الشعرية عندما يصور الشرق الإسلامي في ديوانه الذي ترجم باسم الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، إن ديوانه هذا غارق في شوقيته الشفافة وعلى

عكس الكتاب النمطين فهو لا يركز على موضوع الجن والشياطين والمجوهرات وإنما يستوعب فلسفة الشرق ويحولها إلى قصائد خالدة وقد نشر جوته عام (١٧٧٣) مسرحيته المعروفة باسم «محمد» وبدا فيها تأثير القرآن الكريم واضحاً وخصوصاً صورة (الأنعام) ومن أجمل ما قاله جوته في ديوانه في الجزء الخاص بالمغني.

«لله المشرق ولله المغرب

والشمال والجنوب

كلهم ينعمون في غفوة سلامه

الله العدل

يحكم الناس بالعدل

فباركو اسم الله

بين اسمائه المائة»

وقصيدة أخرى يقول فيها:

«من حماقة الإنسان في دنياه

أن يتعصب كل منا لما لا يراه

فإذا كان الإسلام يعني أن لله التسليم

فإننا جميعاً تخياً ونموت مسلمين»

المحاضرة وقصة الحرب امرأة

إعداد: ميريام كوك

استثناءات قليلة استطاعت أن تتجاوز
الخطر التقليدي الذي يحد من مشاركة
النساء في الكتابة عن الحرب.

ففي الماضي اعتبرت قصة الحرب ميدانا
أديبا يخص الرجال لأن الذين لم
يساهموا (وضمنهم النساء طبعاً) لا حق
لهم بالكتابة

ولكن رغم هذا النهي عن الكتابة نجد
أن هناك بعض النساء والرجال الذين لم
يختبروا الجبهة. ومع ذلك رفعوا أقلامهم
لتسجيل ما تخيلوه مما سمعوا عنه من
تجارب المحاربين القاسية (ونجحوا في
التعبير عن ما يحدث في الجبهة).

وإذا امتنعت النساء المحليات عن
الكتابة عن حرب وطنهن فكيف أُنجزاً وأنا
باحثة أمريكية لم تختبر إلا أياماً معدودة
من الحرب في لبنان أن أتخذ مسؤولية
تحليل الأدب النسائي عن حروب عربية
منذ سنة ١٩٤٨ م؟.

دعوني أحدثكم عن قصة تورطتي في ما
كتبته اللواتي رفضن المنع الذي فرض
عليهن بشأن الكلام عن الحرب.

إنني سعيدة بحضوري بينكم وأشكر
الأخت الكاتبة ليلي العثمان على دعوتها لي
لزيارة الكويت واللقاء بكم، كما أشكر
رابطة الأدباء على إتاحة الفرصة لي
للتحدث معكم.

يسرني في البداية أن أخاطبكم
بموضوع شغل بالي منذ فترة طويلة وهو
قضية المرأة في ميدان الحرب وخاصة في
قصة الحرب.

ولست بالوحيدة التي تركز جهودها
في هذا الموضوع الجديد والسبب على ما
أعتقد هو كثرة تمثيل النساء في الحروب
الراهنة. على سبيل المثال نرى ونحن
نشاهد التلفزيون صوراً للأمهات في
CHECHAN وهن يعارضن الجيش
الروسي ونسمع عن الفضائح
والاغتصابات في البوسنة ورواندا
ونتذكر المساهمات في الانتفاضة
الفلسطينية وفي الحرب التحريرية في
الجزائر وفي الحرب الأهلية في لبنان.

ولكن رغماً من هذا الازدياد المهم في
دور النساء المناضلات فلا نلاحظ إلا

في سنة / ١٩٨٠ بادرت في بحث
ماكتب عن الحرب في لبنان عندئذ لأمني
زملائي الكرام وهم يستهترون باختياري
لهؤلاء الروائيات والقاصات واعتبروا هذا
الأدب النسائي سخيلا لا قيمة له.
ولماذا؟ لأنهن (أي الكاتبات المقيمات في
بيروت أثناء الحرب) لسن إلا «سيدات
الصالونات المخملية» كما قال لي الياس
خوري.

ولكن اليوم نرى أن الأحوال قد تغيرت
تغيرا نوعيا فصارت بعض أولئك الكاتبات
نجمات عالميات نتيجة لترجمة كتبهن إلى
لغات عديدة وحيازتهن على جوائز دولية.
أثر هذا الاهتمام الواسع من قبل القراء
علي وعلى زملائي الباحثين الغربيين
المتخصصين بالأدب النسائي في آسيا
وأفريقيا.

لماذا؟ لأننا نجد أنفسنا تحت الأضواء
خاضعين للاستجواب حول نوايانا
وخبرتنا المناسبة.
وثمة من يتهمننا بقصر النظر لأننا لا
نصف أخواتنا في الجنوب إلا وكأأنهن
ضحايا عاجزات مضطهدات معرضات
لنظام أبوي واحد لا فاعلية لهن.
وتدخلاتنا في شؤون الآسيويات
والأفريقيات (مثلا بالنسبة للحجاب
والختان وغيرهما من الممارسات
الاجتماعية التي نعتبرها سلبية) أمست
تعد جزءا من أجزاء الهيمنة الأمريكية
الأوروبية.

وسؤالي هو كيف نتعاون ونتعامل
دون اتهام بعضنا البعض ودفعنا
للصمت. وإجابتي منذ زمن طويل هي
التركيز على الأدب لأنه يعبر عن تجارب
النساء وعقائدهن وخياراتهن
وطموحاتهن المتنوعة.
أعترف بأني رغما عني مندرجة تحت

«سيطرة الغرب فيما يتعلق بإنتاج الإعلام
والآراء ونشرها وتوزيعها واستهلاكها»
(على حد تعبير الباحثة النسائية الهندية
الأمريكية تشاندرا مهانتي) وأعترف
أيضا بأني مهتمة بتلك اللحظات (وإن
كانت لامرئية) التي تشير إلى تقوية المرأة
وهي تتولى على أمورهما. إني مؤمنة بقوة
خطاب المرأة وهي تقاوم ظروفها.
وأمل هو أن تفسح هذه الكتابات مجالا
لخطاب جديد يسهل حلا للمشاكل
والخلافات السياسية دون الالتجاء
التلقائي إلى العنف.

والآن لنلفت النظر إلى العالم العربي
ونتساءل ما هي الظروف التي مكنت
انتاج نوع خاص من أدب الحرب.
قبل سبع سنوات نشرت كتابا تحت
عنوان «أصوات أخرى للحرب اللبنانية»
فيه تكلمت عن النساء اللواتي نسجن
حكايات غير عادية وغير متوقعة عن
الحرب وإنهن لم يصفن ثورة بل فوضى
ولا حقدا مستمرا وقتلا دائما بل رتابة
جديدة وقصصهن ساعدتني في قراءة ما
كتب عن حروب أخرى في النصف الثاني
من قرننا العشرين.

أما الحرب التحريرية في الجزائر
والمقاومة الفلسطينية والحرب الأهلية في
لبنان والحرب بين العراق وإيران فكلها
تدل على تحولات حصلت في مجريات
الحرب وفي التعبير عنها وهذه التحولات
ترجع إلى فرق كبير ظهر أخيرا بين
الحروب الاستعمارية والحروب التي
نشبت بعد الجلاء.

الأدب الناشئ من هذه الحروب يؤكد
أن لا تاريخ واحدا أو قصة واحدة
تستوعب الحقيقة المطلقة لأن هذه الحقيقة
تتركب من قصص لا تحصى تعكس
الحوادث ولكن هذه الحوادث بالذات لا

وجود لها خارج هذا الخطاب.

وكل قصة حرب لها قصصها المتنوعة المعبرة عن تجارب أفراد كثير. ما هي الخيارات التي تقدم للنساء وهن يرفعن أقلامهن للكتابة عن حروب زعم الآخرون أنهن لم يختبرنها كمحاربات بل كمواطنات مدنيات لا علاقة لهن بشؤون عسكرية؟

كيف يتحدّين العادات ويتخيلن حكايات تخرج عن صيغة قصة الحرب؟ كيف يتحدّين صورة المرأة الرائجة في أيام الحرب حتى يتجنبن وصف الامازونيات حيناً ووصف الأمهات الباقيات أو المستفزات حيناً آخر؟ كيف يصفن صورة المحاربة الجديدة التي لم تحمل الأسلحة ولكنها عاشت الحرب وبقيت ولم تضح بنفسها؟ ومن يصف هذه المرأة إن لم تكن هي عليها أن تجبر الآخرين على الاعتراف بما فعلته وهي في ميدان يقال عنه إنه لا يحتمل وجود النساء ولكنها وحتى إذا سجلت تجاربها الخارقة هذه كيف تضمن أنها كإنسان فاعل لن تمحى من القصة فيما بعد.

إن المرأة اليوم تكتب وتطالب بالاعتراف بأفعالها الحربية بالذات لأنها فهمت أن النظام الأبوي لا يريد ثوابها بل يسعى إلى تهميشها حتى تفقد أفعالها أهميتها السياسية والطريق الأفضل للتذكير بمساهمة المرأة هو الكتابة ذاتها وكتابة المرأة لا غير. على المرأة أن تكافح وتواكب الكفاح حتى تحافظ على المكانة التي تسمح لها بتسجيل تجارب يسعى الآخرون لاغتصابها منها.

وما هي قصة الحرب؟ هي صيغة سردية واحدة سادت في الخطاب على التسجيل الأدبي لتجارب الحرب منذ آلاف السنين ولهذه القصة تأثيرها على

أحداث الحرب كما على التنظيم الجنسي للجيش ولذلك نجد تشابهاً بين المرأة الكاتبة عن الحرب والمرأة المجنّدة في الصفوف المقاتلة وفي الحالين كليهما نرى أن المرأة التي كانت دائماً تربط بالسلام وكأن هذا من طبيعتها تتدخل في الحروب وتكشف للعالم أذكوبة قصة الحرب.

والمرأة المقاتلة إما بالسلاح أو بالعزيمة أو بالقلم تجذب الانتباه إلى ما تفعله وكيف أن ما تفعله يغير التوقعات، إنها لم تعد تعوض عن المقاتل المذكر بل ابتكرت أسلوباً قتالياً جديداً. فهل يؤثر حضورها الأدبي والجسدي على سرد الحرب وعلى مجرياتها نتيجة لظهور قصة جديدة عن الحرب؟

أن الآوان ونحن في العصر النووي أن نفهم أن الحروب لم تعد كما كانت عليه، ولعبت التكنولوجيا في فنون السينما ووسائل الاتصال السمعي والبصري دوراً محورياً فيما يتعلق بتعديل الجدل التاريخي حول معاني الحرب ومبرراتها وتناقضاتها وإلخ. لأن حقيقة الحرب كانت تعتبر سابقة على تمثيلها وكأنها تنفصل عن بعضها بعضاً.

ولكن هذا التقسيم لم يعد ممكناً فقضية فيتنام توفّر لنا مثلاً مفيداً وبالضبط لأننا (الأمريكيون على الأقل) نعرف هذه الحرب عن طريق التصاق حقيقتها بتمثيلها وحتى أننا لا نتبين في فيلم مثل APOCADOX NARTH ما هو الوثائقي وما هو الدرامي وما هي عناصر الواقع التي تدخلت في تحقيق السيناريو وهل عوقته أم سهّلته وبعد توضيح هذه العلاقة بين المتناقضين الأساسيين (أي الواقع والتمثيل) بتنا نلاحظ علاقات بل تدرجات بين متناقضات أخرى ضرورية للحرب ولقصتها مثلاً المقاتل والمدني،

وجود وعي نسائي وعدم الثقة في الذات وهن يخشين من تهمة الأنانية التي يطرحها من لا يؤيد مصلحة النساء وتقدمهن.

إن المقارنة بين ما كتبه الرجال والنساء في الجزائر تفسر كيف حصل تهميش المناضلات فيما بعد الحرب فالكاتبات مثل آسيا جبار وآسيا دوباش لم تصفا أهمية مساهمة المرأة العسكرية وقدرتها على إصلاح الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المضرّة للمرأة على النقيض من هذا كتب الرجال حول النساء وهم يصفونهن كعناصر خطيرة وعلى الرجال الاحتياط منهن. ما هو درس الجزائر للمناضلات في أنحاء أخرى من العالم: «الصمت جريمة» والآن لنلفت النظر إلى المقاومة الفلسطينية والفلسطينيات تعلمن هذا الدرس تعلمًا جيدًا وقد قسمناها إلى مرحلتين:

الأولى: بعد الاحتلال الأول مباشرة في عام ١٩٤٨.

والثانية: تشير إلى مايلى الاحتلال الثاني في ١٩٦٧ حتى نشوب الانتفاضة في ١٩٨٧ وهذا التقسيم يساعد في تحديد التغير الذي حصل في أدب الحرب بين العهد الاستعماري وما بعده. يبين هذا الأدب كيف أن الفلسطينيات تحولن من بديلات عن الرجال في مجالي الحرب النضالي والكتابي ليتصرفن ويخاطبن من وجهة نظر نساء واثقات في أنفسهن ولماذا لأنهن نساء.

وفي المرحلة الأولى كان الفلسطينيون الذين لم يغادروا موطنهم يحارون ويتسائلون كيف عليهم أن ينظروا إلى المحتلين الجدد هل هم جيران أم أعداء؟ ونجد أن اهتمامات كاتبة مثل نجوى قعوار قلججي وكاتب مثل أميل حبيبي لا

العدوان والدفاع، الانتصار والانهزام، بل بدأنا نختار بتحديد الحرب لأنها لم تعد منفصلة عن السلم انفصالات واضحة.

على الرغم من أننا نسمي الحروب اليوم بشتى الأسماء مثل أهلية أو ثورية أو تحريرية أو لصوصية أو طائفية أو إيديولوجية فهي مرتبطة بعضها ببعض بمعنى أنها ترفض المتناقضات السهلة التي كانت تتسم بها قصة الحرب.

وعلينا أن ننتبه لما سنقوم به الآن لأن قصة الحرب هذه لها دورها المحوري في التاريخ، والتمييز والفصل بين الانتصار والانهزام كان دائما ضروريا ولولاها لما عرضنا نحن الجنود الأوفياء أنفسنا إلى الخطر والموت. هل من المحتمل أن يمزج بين مواقع الحرب والسلام بين الجبهة التي يقال إنها خالية من النساء؟ والدار التي يقال إنها خاصة بالنساء؟ ومن ترى اندفع في القتال إن لم يقتنع أن قضيته على

ما يرام والعدو ليس إلا الشيطان الرجيم؟ كيف نشرح للجندي الوفي أن هذه المتناقضات لا وجود لها في الحقيقة بل أنها تعبر عن اعتقادات الناس وأمانهم وأمالهم واحتياجاتهم المتمسكة برفض الابهام والالتباس؟

اسمحوا لي أن أبدأ بالحرب التحريرية في الجزائر التي هي حرب استعمارية مشهورة بتجنيد النساء. كيف وصف الأدباء والأدبيات مساهمة النساء حينها؟ أما الكاتبات فلم يكتبن عن الحرب إلا بعد التركيز على مشاكل تخصهن بصفتنهن نساء (مثلا عدم المساواة بين الجنسين ومسألة الأزواجية الاجتماعية) وإن افترضنا أن الحرب قد قدمت فرصا كان على الجزائريات انتهازها لتحسين مستقبلهن فما أدرانا بالعوائق التي واجهتهن وما هي هذه العوائق؟ هي عدم

طالب وسهلة سلمان ينتقدنها لأنهن وجدن الخسائر الإنسانية أهم من الانتصارات السياسية المفترضة والروائية لطيفة الدليمي عاجت مسألة الدعاية في بذور النار.

ولنعد لتقييم هذه الحروب من وجهة نظر المساهمات ونجد أن هناك حربين عادلتين (الجزائرية والفلسطينية) وحربين غير عادلتين (البنانية والعراقية) وإن كانت الحرب عادلة أم لا فكانت المرأة تلعب دورا مميزا كان يفترض أن يعترف به والكاتبات أصررن على أن يظهرن فاعلية النساء و فراغ البلاغة المثيرة للعنف اللامنطقي وللقتل لأجل القتل وليس لأجل إصلاح وضع سيء.

وفيما يتعلق بتاريخ وقوع هذه الحروب الناشئة يتضح أن هناك فرقا شاسعا بين الحروب الاستعمارية والحروب بعد التحرير لأنه في الحالة الأولى كانت النساء يعتبرن أنفسهن بديلات عن الرجال لاداعي لتغير أحوالهن الاجتماعية السياسية الاقتصادية تبعا لمساهمتهم العسكرية النضالية وهذا لأنهن لم يربطن بين التحرر السياسي من جهة والإصلاح والتقدم الاجتماعي من جهة أخرى، لكن الفلسطينيات والبنانيات والعراقيات في السبعينيات والثمانينيات مع أنهن كتبن عن النضال في سبيل الوطن يؤثرن الاجتماعي على السياسي وما هو الانتصار السياسي إذا ما سايرته تغيرات إيجابية على الصعيد الاجتماعي؟ وكيف نتحصل على هذه النتائج الإيجابية؟ جوابهن حسب ما يكتبه يشير إلى أهمية الاستراتيجيات النسائية، مثلاً في أواخر باب الساحة لسحر خليفة نجحت البطلة حيث فشل الشباب المسلحون وهي تقودهم عن

تدعو إلى المقاومة بل إلى البقاء المحترم وتحقيق مجتمع عادل على النقيض من هذا كانت انطباعات الأدباء والأديبات بعد ١٩٦٧ قد مضت خمس سنوات على نهاية الحرب الجزائرية والفلسطينيات فهمن ما فهمه الثوار في الحركات الفدائية العالمية: لا بد من العنف النضالي المنطقي في كفاحات التحرر ولا غنى عن المرأة وأضفن أن النظرية النسائية لا بد منها لانتصار المقاومة لأنها تدعو إلى تحول اجتماعي تام.

ونقرأ فيما كتبه فدوى طوقان وسحر خليفة سيرا وروايات وشعرا تستقرىء آفاق المستقبل وكل منهما تصف الانتفاضة قبل حدوثها وتتحديان المتناقضات التي تجاوزتها الحروب الراهنة حيث يلعب المدني دور المقاتل لأن الحرب لم تعد بعيدة في الجبهة بل في الحقل والمسكن وبين الناس والمرأة في هذا هي المبادرة إلى القتال وهي المبدعة لأشكال نضالية جديدة وبناء.

وفي أدب الحرب العراقية الإيرانية ١٩٨٠ - ١٩٨٨ نجد أن الجديد هو سبق الكتابة والإبداع بشكل عام على الأحداث المفترض حدوثها من ذي قبل كما ألفنا في أدب الحرب عموماً.

والسؤال هو هل إنتاجهم هذا يمكن اعتباره عملاً أدبياً فنياً أو دعائية وما هي علاقة الأدب والفن بالدعاية؟ هل علينا مراجعة معنى مسؤولية المثقف وهو يقوم بمهمته تحت ظروف صعبة خطيرة؟ كيف يستطيع الإنسان العاقل التعبير عن شكوكه بالنسبة لحرب وطنية دون أن يعد خائناً؟ أما نحن فكيف نقرأ هذه النصوص؟

في العراق كان كثير من الرجال يمدحون الحرب، والنساء أمثال عالية

طريق مطبخها والمر السري الموجود تحته إلى قلب المقر الاسرائيلي وأظهرت لزملائها فشل أساليبهم وهذه المرأة التي اعتبرت مومسا عرفت كيف تنجح عن طريق النضال النسائي.

هذا الفرق الجنسي بين أساليب الرجال والنساء لا يدل على أن هناك فرقا بالغا في الأغراض بل في الكيفيات والمنهجية فقط وهذا لأنهم كلهم يقاتلون لأجل الوطن.

وتحليلنا لدور المرأة في الحروب العصرية يوضح أهمية الجلاء لمجريات الحرب اليوم كما لقصة الحرب.

قبل ست سنوات اندلعت حرب الخليج وأنا أمعن في حروب العصر النووي ودور التكنولوجيات الجديدة فيها وها أنا أمام حرب جديدة حروب ما بعد الحداثة تستخدم المكنات الجديدة ضد الأسلحة التقليدية ونحن في أمريكا شاهدا ما يشبه مسرحية ولم نر الجثث إلا بعد انقضاء سنة.

وما درس هذه الحرب؟ إنها أثبتت التحول الحاصل في وقت الحروب الراهنة ومساحتها وتنظيمها وتمثلها وكل هذه التغيرات نتيجة انهيار النظام الثنائي الداعم لتركيب قصة الحرب فظهر تدرج بين المتناقضات شأن ليلي العثمان في حواجزها السوداء التي تعبر عن تعاطف مع الجندي البسيط الساذج الذي فرضت عليه المشاركة في غزو لا يفهمه ولا يؤمن به. الحليف والعدو والجهة والدار والانتصار والانهزام والمقاتل والمدني. ما أعجب الأم التي تحمل البندقية وترك طفلها في أمريكا مع زوجها في البيت وما أخطرها إذا كان الرجل يعتمد على الاحتكار في حمل الأسلحة ليتأكد من أنه رجل حقيقي. كيف يبرهن الجندي أن مروءته سليمة إذا كانت المرأة تقوم بما

قليل أنه خاص بالرجال ومثلما أن الأم لا بد من أن تكون أنثى فان الجندي لا بد من أن يكون ذكرا أليس كذلك؟.

لذلك نجد فيما بعد انتهاء الحرب في الخليج أن المسؤولين العسكريين في أمريكا حاولوا محو أهمية المجندات وهم يزعمون أنهم لم يقاتلن بل ساعدن من وراء الكواليس وهذا كذب مبين.

وبرزت النساء في الحروب بعد الاستعمار لبعض الاسباب منها الإصابة بالقنابل والتعرض للعنف الجنسي واحتلالهن الصفوف الامامية كفدائيات ومقاتلات أو لأنهن روين قصة الحرب. وتلح المتبقيات على أن الكلام وكتابة ما لم يكتب عن الحرب ألا وهن يرفضن وصف الدفاع عن المستضعفين أو الانفصال ما بين الجهة والدار والتميز بين المقاتل والمدني قصصهن تبدي التدرج الموجود بين الانتصار والانهزام، وبين الواقع وتمثله الأفعال والكتابة عنها بل بين الحرب والسلام. والآن يمكن أنكم تتساءلون ما هو قصدي فيما سبق قوله أنني أريد أن أتحدى الرأي السائد أن لا وجود للحرب قبل إعلان اندلاعها وأن الحروب تنتهي عند وقوف النار.

وعلى سبيل المثال أعرض عليكم أن أمريكا تعاني من حربين على الأقل. في جامعتي في الولايات المتحدة أدرس عن العلاقة بين النساء والحرب وأطلب من طلابي أن يختاروا حربا راهنة ويركزوا على تغطيتها الصحافية لمدة الفصل الدراسي وفي السنة الماضية انتقت طالبة من هؤلاء الطلبة «حرب الاجهاض» كما سميتها وشك الآخرون أن الكفاحات الجارية اليوم بين المتدينين والنساء المطالبات بالاجهاض يمكن أن تسمى حربا ولكن تابعت بحثها وهي لا تبالي -

للحرب العالمية الثانية.

وأنا لما أسمى هذه الحروب حروبا بعد الاستعمار فقصدي سياسي كذلك لماذا لأن التمييز بين أشكال الحروب وحتى بين الحرب واللاحرب يوضح أنه هناك حروبا أكثر مما نظن وأن الطلب بالتمييز بين السلوك المناسب لأزمة الأزمة والسلام والقواعد الاجتماعية اللازمة حين صار صعب التلبية وكيف نتصرف إذا ما تأكدنا من نوعية الحال الذي نحن فيه وهذا التحير يلقي الضوء على أمر محوري ألا وهو أن الحرب تتطلب تحولا جذريا في السلوك اليومي حتى يصبح الحرام حلالا والحلال حراما. وإذا ما اقتنعنا بأننا في وضع حربي كيف عرفنا أنه مسموح لنا بالقتل وبالنهب وبالاغتصاب. هذه الحيرة تثبت أن الحروب تسمح بارتكاب الجرائم حتى أصبحنا عاجزين عن التمييز بين الطيار النبيل والمجرم الشنيع إلا عن طريق مشاوهاة الأول يحوز وساما والثاني

يُجوز.

وفي كتابات النساء نقرأ هذا الحيرة فكيف تكتب قصة مجيدة عن أي حرب إذا ما اقتنعنا بأن الجنود مقاتلون في سبيل قضية كريمة فيما إذا أدخلت الكاتبات بطلاتهن في ميدان القتال فتزداد الحيرة التي تعوق انضباط التجارب النضالية في قالب القصة التقليدية وهؤلاء الأديبات وبطالتهن المقاتلات يفتحن نوعية جديدة فاعلة للنضال من أجل قضية جذرية بالتحضية.

إذا كانت الكاتبة تعترض على الحرب فقد حاولت كشف زيف مبرراتها وفشل مجرياتها وهي أدركت في الحالين أنه عليها أن تتكلم وتبوح عما يهيج في صميمها حتى لا تهمل وتلغى

بتشكيك أندادها وكل اسبوع تكلمت لنا عن الاشتباكات التي انفجرت حول العيادات وعن الأطباء والطبيبات المرتدين صدریات مانعة للرصاص وعن الشرطة المحيطة بمناطق العيادات وبالتدريج درى الطلاب أنها على صواب وقد اندلعت حرب حول بعض بل ضد الجسم الأنثوي ومسألة الأمومة.

قبل ستة أشهر هجم فريق من الميليشيين على بناية وقتلوا أكثر من ١٦٠ نسمة بما فيهم أطفال في الحضانة يشكون من إهمال الحكومة لمصلحة الوطن وترحيبها بالغرباء وتورطها في مؤامرة دولية تضر مثلهم من الأمريكيين وسموا ما فعلوه حربا.

هل أمريكا تعاني من حرب على ترابها على الرغم من زعمها أنها لم تختبر حربا داخلية طوال هذا القرن؟ وجوابي هو نعم ولكن هاتين الحربين ليستا الوحيدتين ما هي الحوادث المتعلقة بالمخدرات أن لم تكن حروبا لصوصية.

إنني فكرت طويلا في تسليمة هذه الحروب وتأرجحت بين النوري وحروب ما بعد الحداثة أو ما بعد الاستعمار وأن كل اسم له فائدته ولياقته وأناي فضلت حروب بعد الاستعمار ولماذا يهيمن شأن التسمية؟ لأن الاسماء لها أهميتها السياسية فإذا وصفت حكومة ما حربها بأهلية أو بتهورية أو باعلامية بكاملة شاملة أفادها هذا الوصف. كيف؟ تتمكن من أن تتصرف كما تشاء. مثلا أمريكا لما وصفت ما يجري في البوسنة وفي رواندا بحربين أهليتين لهما جذور عريقة فلا داعي لها بالتدخل حتى وأنه فرض على الأمم الكبرى أن تساعد شعبا حاول شعب آخر إعدامه وهذا صار شرعيا على الصعيد الدولي بعد اتفاقيات جنيف التالية

معنى الوطن حتى ما عاد سياسيا فقط بل بات انسانيا وكأنه عائلة أو عشيرة تحتاج إلى الكل وتشجيعهم إلى الحوار والجدل والنضال في سبيل بقاء الوطن بما فيه فئات كثيرة وأفراد لا يحصى عددهم. تخيلن امكانيات لتشييد مجتمع مدني حيث الانسان يحس نفسه يرتبط بالجماعة اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وهذا الارتباط يجعل العنف مرفوضا ويدفع القوم إلى البحث عن وسائل أخرى لحل الخلافات والدعوة إلى المقاومة ضد الظلم والقهر والاضطهاد دون اللجوء التلقائي إلى القتل وغيره من الجرائم.

وهذا ليس مستحيلا بل ممكنا وموجودا في ما كتبه النساء العديديات عن الحروب الراهنة في العالم العربي.

فيما بعد الحرب. هؤلاء الأدبيات ينتمين إلى مدرسة عالمية ترفض الصمت ولأنهن مضطهدات من اتجاهات عديدة فانهن يتوجهن إلى جماهير عديدة وهذا يجبرهن على استعمالها حتى يشكلن أصواتا ومن تعدد أصواتهن يشكلن أنفسهن تشكيلا جديدا لا ينضغط في قالب واحد بل يستوعب هوياتهن المتنوعة دون أن يصيب المتكلمة بالحيرة لأنها تعتبر هوياتها هوية واحدة ثابتة لا التباس فيها ولا ابهام. وهؤلاء النساء اللواتي عبرن عن تجربة الحرب لسن مرتبطات بالسلام بشكل طبيعي بل أن معظمهن قوميات ووطنيات اتخذن مسؤولية حماية شعبهن ووطنهن وعند اتخاذهن هذه المسؤولية غيرن أو بالأحرى جددن

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

دمشق: علي الكردي

مهرجان دمشق السينمائي التاسع: أيام حافلة بالفعاليات والتظاهرات السينمائية المتنوعة!

الافتتاح

خرج حفل الافتتاح عن التقليد المتبع في مثل هذه المناسبات، فبدأ بـ«اسكتش» - مئة عام سينما بالعربي -، وهو اسكتش خفيف الدم، قريب إلى القلب، يحكي قصة السينما بأسلوب كوميدى، مع رقصات تعبيرية قام بها طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، وذلك احتفاء بمئوية السينما، وقد تألق كل من أمل عرفة وباسم ياخور في أداء تلك اللوحات الدافئة، التي حملت بأصوائها الزاهية أجواء فرح وعيد انتشرت في فضاء قصر الأمويين بدمشق.

بعد ذلك قام المخرج مروان حداد مدير مؤسسة السينما في سورية بتقديم أعضاء لجنة التحكيم التي ضمت: المخرج التشيلي الكبير ميغيل ليتين، رئيس لجنة التحكيم، والمخرج الألماني: فرانك فاير، ومدير مهرجان نانت الفرنسي السينمائي: فيليب

مهرجان دمشق السينمائي التاسع، كان الحدث الثقافي الأبرز في دمشق الشهر المنصرم. ستة أيام مضت سريعة، مكثفة، مليئة بالفعاليات والأنشطة والحوارات سواء من خلال الندوات التي عقدت على هامش المهرجان، أو من خلال الحوارات بين سينمائيين وإعلاميين ومتابعين غصت بهم أروقة فندق الشام وأجنحته المخصصة لضيوف المهرجان.

تقتصر رسالتنا هذه على تغطية فعاليات المهرجان وأهم الأفلام المشاركة في المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة، والأفلام القصيرة، بالإضافة إلى التوقف عند بعض أهم الأفلام التي عرضت في التظاهرات التي أقيمت على هامش المسابقة الرسمية: «تظاهرة أفلام أمريكا اللاتينية، وتظاهرة السينما السورية، وبانوراما السينما العربية والعالمية الحديثة، وكلاسيكيات السينما العربية والعالمية».

والاكتشاف، وقد أعطى المخرج لهذه الصور مفاتيح قراءتها، ليرك إلى المتلقي مسؤولية التواصل مع هذا الفيلم الذي يضيف لرصيد السينما السورية فانتازيا تدور في أجواء كوميدية سوداء مست أرواحنا بعمق سخريتها المرة ودفئها الحنون فأشعلت كوامن وحركت عواطف، والتقطت مفارقات ووجهت أسئلة، وكل هذا في إطار من الظلال الكابية والأجواء الشعرية الجمالية الأخاذة.

استحق هذا الفيلم جائزة أحسن ممثل دور رئيسي «تيسير ادريس» وأحسن موسيقى «علي الكفري» وأحسن تصوير «جورج لطفي الخوري»، ولولا بعض الاشكاليات في بنية الفيلم «ضعف المستوى الفانتازي» لاستحق الفوز بجائزة المهرجان الذهبية.

صمت القصور «تونس»

أثار الفيلم التونسي «صمت القصور» مخبرجته مقيادة التلاتي، الذي سبقته سمعته الطيبة إعجاب الجمهور والنقاد والإعلاميين، وكان برأي الكثيرين منافسا قويا على الذهبية، وبالفعل فاز الفيلم بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهي الجائزة الأهم على المستوى المعنوي. يتحدث الفيلم عن قضية المرأة من خلال شريحة هامشية في المجتمع «الخادومات في قصر الباي التونسي»، لكنه يقدم موضوعه بأسلوبية سينمائية في غاية الشفافية ومن خلال عين حساسة استطاعت سبر العوالم الداخلية لشخصياتها وتقديمها بقدر كبير من الاقناع إذ تعود الفتاة أثناء زيارة للقصر «مسقط رأسها» بتداعياتها لتسرد المخرجة عبر «الFLASH باك» آلام هذه الفتاة وطفولتها في هذا العالم المغلق

جالادو، والمخرج الجزائري: أحمد الراشدي والهندي: سعيد ميرزا، ونقيب السينمائيين اللبنانيين جورج نصري، ومن سورية الموسيقي: صليحي الوادي، والمخرج نبيل المالح.. ومن مصر الكاتب الدرامي المعروف: أسامة أنور عكاشة.

ثم تحدثت الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة معلنة افتتاح المهرجان، وبعد استراحة قصيرة انطلقت فعاليات المهرجان بالفيلم الكرتوني القصير: «ألف صورة وصورة» الذي يحكي قصة السينما بعيون طفلين تتحول عيونهم المدهوشة إلى عدسات على خلفية أمواج البحر، الفيلم من سيناريو وإخراج موفق قات وينقسم إلى قسمين أحدهما بالأبيض والأسود والآخر ملونا، وهو من إنتاج المؤسسة العامة للسينما في سورية احتفالا بمئوية السينما.

صعود المظ

أول ما يلفت الانتباه في فيلم عبد الحاميد هو الجراءة في الخروج عن قالب فيليميه السابقين: «ليالي ابن أوى» و«رسائل شفوية» اللذين عالج فيهما قضايا ريفية مغرقة في خصوصيتها البيئية، ولعل هذا ما فاجأ جمهوره الذي جاء وفي جعبته مناخات وأجواء الفيلمين السابقين ليجد نفسه أمام فيلم جديد تماما، سواء لجهة موضوعه المديني، أو لجهة أسلوبية المعالجة التي اعتمدت خطين متداخلين، الأول: واقعي، والآخر: فانتازي - متخيل، وفي كلا الخطين اعتمد عبد الحاميد على لغة الصورة المكثفة، الموحية بما تحمله من دلالات رمزية تحتمل التأويل والقراءات المتعددة وتسمح للمتلقى بمتعة المشاركة

اللبّاجة «سورية»

رؤية أوضاعهم الراهنة بما فيها من تناقضات وعنف وصراعات وخسائس. الفكرة في غاية الطرافة، لكن الفيلم وقع في دقائقه الأخيرة في مطب المباشرة والشعارات المباشرة مما أساء إلى جمالياته الفنية.

سارق الفرح «مصر»

لم يستقبل الجمهور السوري فيلم «سارق الفرح» لمخرجه داوود عبد السيد بنفس الحماس الذي استقبل فيه أفلامه السابقة «الصعاليك، الكيت كات، أرض الأحلام» رغم انه ينتمي إلى نفس المدرسة الواقعية التي تعتمد على رسم ملامح الشخصيات وعواملها المتفردة بقدر كبير من التفصيلية التي تعكس قاع المجتمع المصري كما هو دون رتوش تجميلية، يتحدث الفيلم عن الفقر «سارق الفرح» من خلال سرد حياة مجموعة من الشخصيات، وقد تألق الفنان «حسن حسني» في مقارنة شخصية عجوز فقير يتوق إلى حب مستحيل من فتاة صغيرة، وفي يوم من الأيام ينجح في استمالتها من خلال الضرب على الدف في حفلة تجري بالحي. ترقص الفتاة وترقص إلى أن يغمر عليها، بعد أن تصحو تبحث عنه لكنه لا يصدق نفسه فيرقص فرحاً رقصه هي أقرب إلى رقصة الموت، وبالفعل وبينما هو في غمرة طيرانه في الفرح يسقط في الوادي ويموت بشكل مأساوي، استحق حسن حسني جائزة أحسن ممثل دور مساعد على هذا الدور مناصفة مع الممثل البرازيلي الذي قام بدور الملك في فيلم «كارلوتا».

أما الفنانة لوسي التي لعبت دور فتاة فقيرة في الفيلم تكابد ظروفها كي تصل إلى خطيبها الفقير «بائع المناديل» لكنها تضعف في الحفاظ على نقائها فقد استحققت على هذا

وهو الفيلم الأول لمخرجه رياض شيا، مأخوذ عن قصة الكاتب السوري ممدوح عزام «معراج الموت» والسيناريو مشترك بين رياض شيا وممدوح عزام. أثار هذا الفيلم الكثير من الجدل والخلاف بين مؤيد لما يطرحه من انحياز واضح باتجاه التعبير بالصورة والاقتصاد بالكلام إلى حدود تغييب الحدودية إلى الحدود الدنيا، وبين معارض يرى أن هذا الفيلم يبالغ في لغة الصورة ويثير مشكلة صعوبة التلقي بالنسبة للمشاهد العادي. بكل الأحوال أهمية هذا الفيلم تنبع من نقله لخصوصية بيئية متفردة «السويدياء جنوبي سورية» وقد اختار المخرج أماكن تصويره في مناطق قديمة في المحافظة، وأعاد بناء ديكورات كاملة من الحجارة البازلتية السوداء التي تميز الطبيعة العمرانية القديمة لهذه المنطقة والتي كادت تندثر مع الزمن. إذاً يضيف هذا الفيلم قيمة توثيقية بالإضافة إلى قيمته الفنية، واستحق الجائزة الفضية مناصفة مع الفيلم الكوبي: «الفيل والدراجة».

الفيل والدراجة «كوبا»

يتحدث «الفيل والدراجة» من تمثيل: لويس البيرو غارسيا ولبليان فيفا عن جزيرة صغيرة اسمها «لافي» تعيش في عزلة مطلقة، حيث يتداخل الواقع بالحلم من خلال آلة عرض سينمائي يدخلها إلى الجزيرة أحد المنفيين العائدين في العام ١٩٢٥، لتصوير بالنسبة لسكان الجزيرة بمثابة مرآة يتعرفون من خلالها على خمسمائة عام من تاريخ قارتهم وصولاً إلى

خلال بعض السينمائيين كالفنان السعودي عبدالله محيسن، وشاركت لبنان بفيلم «آن الأوان» إخراج: جان قدسي، تمثيل: سيمون ابكاريان، واريننا الجندي، ويتحدث عن موسيقي شاب وامرأة شابة يعودان إلى بيروت بعد غياب طويل، يلتقيان على ظهر باخرة وتنشأ بينهما قصة حب على خلفية الحرب اللبنانية.

الجزائر شاركت بفيلم «يوسف، اسطورة النائم السابع» إخراج: محمد شويخ، في إحدى معارك حرب التحرير، يصاب «يوسف» في رأسه ويفقد الذاكرة، يوضع في مصحة في الصحراء، وبعد زمن طويل يستعيد ذاكرته ليجد أن الحياة قد تغيرت كثيرا بعد الاستقلال. الفيلم يتكئ على قصة أهل الكهف ليكشف عبر لعبة الزمن تناقضات الواقع ومتغيراته.

«إمينسيا» تشيلي الأبجدية الذهبية

فاز الفيلم التشيلي «إمينسيا» بالأبجدية الذهبية لمهرجان دمشق السينمائي التاسع. مقولة الفيلم الأساسية تدور حول التساؤل التالي: هل بإمكان الضحية التصالح مع الجلاذ والغفران له؟! أم أن الحقد والرغبة في الانتقام سيظلان حائلا في وجه أية إمكانية للتعايش والمصالحة؟!

أهمية هذا الفيلم أنه ناضج على المستوى الفكري والإنساني والفني، إذ رغم حساسية الموضوع الذي يعالجه، فقد ابتعد المخرج عن المعالجة الميلودرامية التي تستثير العواطف، وابتعد عن أسلوبية التحريض المباشرة، وقدم نماذج إنسانية حية، بعيدة عن ثنائية الأسود والأبيض، الخير والشر ليقدم شخصياته كما هي في ضعفها وقوتها، وهذا ينطبق على السجين والسجان.

الدور جائزة أحسن ممثلة رئيسية مع الممثلة التونسية آمال الهذيلي التي لعبت دور الأم في فيلم «صمت القصور». استحق الفيلم الجائزة البرونزية في المهرجان لأسلوبه الإنساني، وسخريته اللطيفة في مقاربة الواقع واشكالياته مقاربة شديدة الوضوح والتحديد.

المتبقي (إيران)

الفيلم الإيراني «المتبقي» لمخرجه سيف الله زاد دادا كان مفاجأة للجمهور السوري لأن طاقم ممثليه من الفنانين السوريين، وهو ناطق بالعربية وموضوعه القضية الفلسطينية. مأخوذ بتصرف عن رواية غسان كنفاني «عائد إلى حيفا» التي قدمها قاسم حول فيلم آخر بنفس العنوان.

أثار الفيلم آراء مختلفة حوله، فالبعض رأى أن الميلودراما في بعض المشاهد أساءت إليه وكذلك المباشرة في طروحاته، وطرحت في الندوة التي ناقشته بعض الآراء الهامة حول ضرورة الفصل بين التاريخ من جهة والأدب والفن من جهة أخرى في معرض الحديث عن إغفال المخرج لبعض الأحداث التي جرت أثناء سقوط حيفا عام ١٩٤٨، وقد رد المخرج على هذا بأنه استفاد من رواية غسان كنفاني «عائد إلى حيفا» وأنه لا يستطيع أن يكون تقصيليا في كل شيء وأن القضية الفلسطينية أوسع من أن تحدد بفيلم.

غياب المشاركة الكويتية

من الملاحظ غياب المشاركة الكويتية عن مهرجان دمشق في دورته التاسعة في حين برزت المشاركة الخليجية على الأقل من

ومهرجانات توحيدها وقوتها فتنقسم كتلة متورمة بالألفاظ والشعارات يفجرها ضوء الحرية القابع خلف أضلاع الأفراد الأكثر هامشية وعفوية. الأخت تهرب ليلة زفافها، والأخ الأصم يفلت من جدران العواطف نحو مدينة دمشق وهناك في المدينة يضع في ضبابها غارقاً في وهمه بالحرية والحلم الشخصي.

ولعل من أهم الأفلام التي شاهدها جمهور مهرجان دمشق من كلاسيكيات السينما العربية فيلم «المومياء» للمخرج الراحل شادي عبدالسلام، والإيطالي سينما براديسو، ومن أفلام المخرج الألماني فرانك باير «عضو لجنة التحكيم» فيلم «الشك» أما رئيس لجنة التحكيم المخرج التشيلي ميغيل ليتين فقد عرض له فيلمان هما: الغرقى وساندينو والجدير ذكره أن هذا المخرج من أصل عربي وهو الذي روى الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيث قصة عودته السرية إلى بلاده إبان الدكتاتورية العسكرية عام ١٩٨٥ لتصوير فيلم وثائقي مدته أربع ساعات بعنوان: «تقرير شامل عن تشيلي».

ولنعرف مدى تعلق ميغيل ليتين بأصوله العربية يجب أن نعرف أنه كتب رواية عام ١٩٩٠ بعنوان «مسافر الفصول الأربعة» يروي فيها قصة المهاجرين العرب إلى تشيلي في بدايات القرن الحالي.

لقد حول هذه الرواية إلى سيناريو، وهو بصدد انتاجها بشكل مشترك مع إسبانيا وفرنسا ويأمل أن تشارك سورية في هذا الانتاج وخصوصاً في تقديم ممثلات لأن الممثلات العربية برأيه أقدر على مقاربة الشخصيات التي يود تقديمها سواء من حيث الشكل أو من حيث مناخاتها الروحية.

بعد مرور سنوات، وحدثت المصالحة بين القوى السياسية المتصارعة في تشيلي يرى أحد المعتقلين السابقين مصادفة الرقيب - الجلاد الذي كان مسؤولاً عن تعذيبه وموت عدد كبير من رفاقه في معتقل صحراوي فتراوده فكرة الانتقام ويبدأ بملاحقة هذا الرقيب ويوقع به بمساعدة عسكري بات صديقاً له بعد أن انقذ حياته. يعلقان له في مكان ناء مشنقة على شجرة، وحين يضعان الأنشودة في رقبتة يتذكر بخوف كل جبروته وسجله الأسود ويشعر بمرارة مشاعر من تسبب لهم بالإيذاء والألم والموت.

لكن، ينتهي الفيلم بلقطة معبرة، إذ يجلس راميريز «المعتقل السابق» إلى جانب صديقه العسكري على طاولة يتناولان السمك وتتحرك الكاميرا لنرى الرقيب يجلس في ركن آخر من الغرفة لكن وجهه في حالة شلل، ربما بسبب رعب التجربة التي مر بها. إذا فالانتقام لم يتم بالقتل، لكن الجلاد دفع بشكل أو بآخر الثمن.

تظاهرات المهرجان

في تظاهرة الأفلام السورية، أعيد عرض الكثير من الأفلام القديمة والحديثة نذكر منها: الأحمر والأبيض والأسود والمغامرة، وقتل عن طريق التسلسل، والمصيدة، وأحلام المدينة والليل للمخرج محمد ملص، وليالي ابن أوى ورسائل شفهية لعبد اللطيف عبد الحميد، ونجوم النهار للمخرج أسامة محمد، وقد تزامم الجمهور لحضور فيلم أسامة محمد وفيلم المخرج محمد ملص.

يتحدث فيلم أسامة محمد «نجوم النهار» بطابع تهكمي ملء بقسوة الحب عن عرس تفوح منه رائحة مأتم. عائلة تقيم طقوس

على الرغم من ارتفاع الأسعار الجنوني بشكل عام في موسكو، وارتفاع أسعار «ساندويتشات» مطاعم «ماكدونالد» بشكل خاص، إلا أن الازدحام ما زال يتزايد عليها بشكل تظاهري حاد، مما دفع بالقائمين عليها إلى التفكير بإنشاء المركز الرابع في العاصمة الضخمة. ويبدو أنهم ما زالوا يفكرون في اختيار المكان المناسب. فالمركز الأول يقع على يمين تمثال الشاعر العظيم (بوشكين)، إلى الامام قليلا، وعلى يسار التمثال ترتفع لوحة أضخم منه لاعلان الـ (الكوكا كولا)، في الوقت الذي انصرفت فيه بائعات الورد من حول التمثال، وحلت محلهن بائعات الهوى، مما حدا بأبي الثقافة الروسية لأن يرفع ياقة معطفه ويدخل رأسه بالكامل فيه، والمركز الثاني يقع على الجانب المتاخم لوزارة الخارجية الروسية، أي بشارع (أربات)، شارع الحب والورود والأطفال والهدايا، والذي تحول إلى مركز تجمع لـ «الهيبن» وبائعي الكلاب والبضائع المهربة وصور لينين وستالين وجورباتشوف ويلاتسين. وعلى مبعدة من قصر الكرملين والميدان الأحمر بحوالي ٢٠٠ متر تقريبا، وفي مقابل مبنى البريد المركزي بشارع (غوركي)، يقع المركز الثالث الذي تواجهه من الناحية الأخرى «مراحيض» عامة معلق عليها صورة لـ (أنطون تشيخوف) منذ منتصف الثمانينيات. على الرغم من هذا الجانب القاتم تماما لصورة رموز الثقافة الروسية المحشوة في «ساندوتشات العم

موسكو - د. أشرف الصباغ

أندريه تاركوفسكي في ذكراه الثامنة

beta.Sakhrit.com

روبوليوف - ١٩٦٦م» على إحدى الجوائز الهامة في مهرجان كان ٦٩م، وحصل فيلم «سوليارس - ١٩٧٣م» على جائزة خاصة في كان ٧٢م، ثم حصل فيلم «المرأة - ١٩٧٥م» على جائزة أحسن فيلم أجنبي في إيطاليا عام ١٩٨٠م، وحصل فيلم «ستالكر - ١٩٨٠م» على جائزة النقاد في إيطاليا عام ١٩٨١م، وعلى جائزة أخرى في اسبانيا في نفس العام، كما حصل فيلم «حنين - ١٩٨٣م» على إحدى جوائز مهرجان كان ١٩٨٣م، وحصل فيلمه الأخير «تقديم القرايين - ١٩٨٦م» على الجائزة الخاصة في مهرجان كان ١٩٨٦م. هذا إلى جانب الأعمال السينمائية والمسرحية والإذاعية الضخمة في الاتحاد السوفيتي وانجلترا وفرنسا والسويد وإيطاليا. وبعيدا عن حياته السياسية والتفاصيل المحيطة بها، فقد مات في فرنسا بعد رحلة طويلة مع مرض السرطان في ٢٩ أكتوبر عام ١٩٨٦م ودفن في مقابر الروس هناك.

وفي ذكرى الثانية عام ١٩٨٨م، كتب المخرج المسرحي (مارك رازوفسكي): «إن الأدب غير المكتوب للمسرح يشكل أهمية كبيرة بالنسبة لي كمخرج مسرحي. ولذا فإن تحويل المسرحية الإذاعية (ليلة صيف. السويد) تجذبني بشكل فظيع لإخراجها في حدث مسرحي ضخم. ولقد كانت هذه المسرحية التي كتبها (ايرلاند يوسفسون) من الأفكار التي حاولت جاهدا تنفيذها سابقا، وأعتقد أن الفكر الآن قد اختمرت في رأسي، وعليه فيجب الشروع في تنفيذها على وجه السرعة. وسوف تكون القاعدة الأساسية لهذا العمل، هي تجسيد (سويد) سترندبرج وبيرجمان على خشبة المسرح بشكل حقيقي وواقعي، ومن ثم تجسيد

ماكدونالد»، نرى على الجانب المواجه شريحة من الأحفاد لا تزال مصرّة ومصممة على التمسك بهويتها، وبنهج أجدادها في الخلق والابداع، والحفاظ على أحياء ذكرى الراحلين منهم.

وضمن الذين تجري عملية أحياء ذكرهم على مدار السنة، المخرج السينمائي الراحل (أندرية أرسينيفيتش تاركوفسكي) الذي يعتبر بحق من أعظم المخرجين الروس السوفييت، إن لم يكن أعظمهم على الإطلاق، وعلى الرغم من عدم حصوله على ما يسمى بجائزة الأوسكار نائفة الصيت، إلا أنه استطاع أن يلعب دورا هاما ورئيسيا ومميزا في دفع السينما الروسية السوفييتية إلى الأفق العالمية عن طريق موجة أفلام (تاركوفسكي) المعروفة.

ومن أشهر أفلامه «طفولة أيفان - ١٩٦٢م» الذي حصل على الجائزة الأولى «الأسد الذهبي» في مهرجان فينيسيا الدولي عام ٦٢م، ثم على الجائزة الأولى في مهرجان سان فرانسيسكو في نفس العام، وعلى عشر جوائز أخرى في مهرجانات دولية مختلفة. بيد أن رسالة (جان بول سارتر) الشهيرة إلى (ماريو اليكاتا) رئيس تحرير صحيفة «اونيتا» الإيطالية، والتي نشرت بتاريخ ٩ أكتوبر سنة ١٩٦٣م، كانت بمثابة الأوسكار الحقيقي عن هذا الفيلم. وقتها اعتبرت الصحافة الإيطالية أن الإشكاليات المطروحة في رسالة سارتر لا تخص النقاد والمثقفين الإيطاليين فقط، وإنما تخص وسائل النقد والثقافة والأعلام الفرنسية أيضا، وبالتالي فقد نُشرت في معظم الصحف والمجلات الإيطالية والفرنسية. وسوف نتعرض لهذه الرسالة في نهاية حديثنا. كما حصل فيلمه الملحمي الرائع «أندرية

(روسيا) تاركوفسكي لتحريك وإثارة، بل ولإقلاق عالم سترندبرج وبيرجمان. فأننا لا أريد إطلاقاً إخراج مسرحية عن حياة تاركوفسكي، أو تصوير مشاهد من سيرته الذاتية، بقدر ما أنا في حاجة ماسة إلى إخراج عمل فني عن عالم تاركوفسكي الذي اجتاحت بجدارة وعي الإنسان الذكي والبسيط.. عندما ينقلب هذا العالم الفني — العالم الروحي الروسي — إلى عالم المفاهيم والمدرجات الغربية، وعندما ينشأ الصدام المأساوي بين هذين العالمين ليمتد إلى ما لا نهاية، بل يمكن أن تصبح نهايته هذه نهاية تراجيدية لا نهائية».

وبالفعل نفذ رازوفسكي وعده، وأصبحت مسرحيته هذه بمثابة النافذة التي يطل منها المشاهد على عالم تاركوفسكي المليء بالنبض الإنساني المغلف بكافة الأحاسيس والمشاعر الإنسانية الفريدة، ذلك العالم البسيط الغامض والصعب في آن واحد، العالم الذي يعيشه الإنسان يومياً لكنه يبقى في حاجة دائمة إلى مطلقاة / كما ميرا تاركوفسكي الواعية لتحول عصر العالم اليومي والمعتاد من مجرى الفم إلى مجرى الدم، ولكي تدفع بالصور والتفاصيل الروحية الدقيقة من حيز الرؤية المادية إلى منطقة الوعي الكامنة بين رؤية العقل ورؤية الروح.

وفي إطار الاحياء المستمر لذكرى رحيل أندريه ارسينيفيتش تاركوفسكي، انعقدت الكثير من اللقاءات والندوات في الأوساط المسرحية والسينمائية خلال الأسابيع الماضية لإلقاء الضوء على العديد من جوانب عالمه الذي لا يزال موضع نقاشات واختلافات حادة وساخرة بين النقاد والمثقفين الروس.

ففي مسرح «نيكيتا» تم القاء الضوء

على بعض الأفكار والرؤى التي شغلت المخرج الراحل. وظهرت في العديد من أفلامه الأخيرة. وكان من أهم هذه الأفكار، إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب، والتناطح الحضاري — على حد تعبير المخرج المسرحي مارك رازوفسكي — بين المفاهيم والمدرجات الشرقية وبين الثقافة الغربية، والانفصال الحاد بين منظومة المفاهيم الشرقية ومنظومة الثقافة الغربية من حيث علاقة كل منهما بالإنسان، وبهويته الشخصية، وتفردته الذاتي. فالشرق والغرب ليسا مفهومين جغرافيين محددي المعالم، وبذلك فهناك العديد من المفاهيم والقناعات الشرقية كائنة وموجودة في الغرب، وبالمثل فالثقافة الغربية تتسلل يوماً إلى مختلف جوانب الحياة في الشرق. والمشكلة ليست في الخريطة الجغرافية بقدر ما هي في تسميتي «منظومة المفاهيم الغربية» و«منظومة المفاهيم الشرقية» وما يندرج تحت كل منهما من مسميات ومفاهيم قرعية. فالناس في الشرق ينسجون علاقات نشطة ودائبة بينهم وبين بعضهم البعض، ولكنها لا تكون مباشرة بأي حال من الأحوال لأنها تتم عن طريق السلطة المركزية القوية (المسؤولين — الأجهزة الحكومية — القائمين على حفظ النظام العلوي.. الخ) التي تتحكم في مقدراتهم المادية والروحية في فترة تاريخية معينة، خاصة وعندما يعم الظلم والاستبداد، فيتحول الناس إلى ذرات من الرمال تتصل في بعضها البعض عن طريق السلطة التي تركز كل شيء بيدها فقط. أما في الغرب فإننا نرى صورة معاكسة تماماً لذلك. فالذات الإنسانية هناك في حالة بحث دائم عن علاقة مع الذات الإنسانية المجاورة لها، لأن السلطة العليا ليس لها

روسيا، والأوضاع الحالية فيها بعد انهيار الاتحاد السوفييتي والكتلة الشرقية. وكانت أهم الموضوعات التي تناولها الحاضرون هي الجماليات، أو بمعنى أدق علم الجمال في أعمال تاركوفسكي. واستنادا إلى مقولة المخرج الراحل «المذهب الطبيعي أبو القريض»، فقد صنفه البعض بأحد أقطاب المدرسة الطبيعية في السينما، والتميز في اتجاه خاص جعله مؤسسا لما يسمى بالمدرسة الطبيعية الاشتراكية. وجاءت بعض الاستشهادات على ذلك من فيلمي «طفولة ايفان» و«اندريه روبليوف». بينما وصفه البعض الآخر بأنه مخرج سريالي، على اعتبار أن السريالية كتيار فني استطاع أن يؤثر على تاركوفسكي تأثيرا كبيرا، بل وجعله يعمل بمفاهيم الواقعية في إطار السريالية وخصوصا في أفلام الفنتازيا «سوليارس» و«ستالكر»، على الرغم من أن جميع المؤشرات — على حد قول بعض النقاد — تشهد بأن أفكار تاركوفسكي في مجملها كانت تتدفع به إلى السريالية، ومن هنا جاء تأثير سينما تاركوفسكي السوفييتية على المسرح السوفييتي، ومن ثم المسرح الروسي حاليا. ومن جهة أخرى وصفه البعض بأنه أحد مخرجي المدرسة الرمزية، مستشهدين بفيلم «المرأة» و«حنين»، إضافة إلى فيلمه الأخير «تقديم القرايين»، على اعتبار أن تاركوفسكي استطاع بقدرة فنية عظيمة السيطرة على الحدود الفاصلة بين الرمز كوسيلة فنية والرمزية كاتجاه فني من ناحية، ومن ناحية أخرى أظهر قدرة فائقة على التعامل مع عملية «الترميز» بعيدا عن المفاهيم السطحية والهشة لهما والتي تعطي العمل الفني شكلا هلاميا غير واضح المعالم، وذلك عن طريق التزامه واهتمامه في أن

وجود في علاقاتهم. ولكن عندما يبدأ الإنسان الغربي في نسج علاقاته هذه، نجده ينفصل عن ذاته الخاصة، ويبدأ في الاحساس بالمعاناة نتيجة إلى الشعور بالوحدة والاغتراب. وبشكل عام فإن الوحدة في الشرق هي خير ومصلحة، بينما هي في الغرب معاناة ورعب. فالإنسان الشرقي في عزلته يشعر بالاستمرارية، ويبحث في ذاته، ويصبو إلى الكمال، محاولا استئصال نفسه الكائنة عن نفسه التي ينبغي أن تكون، ومن هنا فهو يتقرب إلى ذاته عن طريق الإله الواحد أو الأنبياء والرسول، أو عن طريق الأباطرة والقيصرة والملوك في بعض الأحيان. لكننا نرى الآلهة في الغرب مهمة ومحترمة، لأن الأشكال الديمقراطية تتيح لهم فرصة الاتصال المباشر والسهل بالقائمين على السلطة. وبالطبع فمأساة الإنسان الغربي لا تكمن في ذلك بقدر ما تكمن في أن هذا الإنسان مُبعد عن الآخرين، وفي عزلة عنهم.

كانت هذه أهم تصورات المشاركين في ندوة مسرح «نيكيثا» عن علاقة الشرق والغرب على ضوء عالم تاركوفسكي. وبعد ذلك امتد الحوار إلى ما يجري من صراع تاريخي بين الشرق والغرب. والانتصارات المرحلية التي يحققها كل منهما على الآخر، وفترات التجاذب التنافر بينهما. ومن هنا تباينت الآراء وتعددت في تحليل تاريخ روسيا بدءا من ثورة فبراير عام ١٩١٧م وارتباطها بالمفاهيم الغربية، ثم ثورة ١٩١٧م البلشفية في ارتباطها بالمفاهيم الشرقية للحكم.

أما في معهد موسكو للسينما فقد دار الحديث بعيدا عن السياسة والايديولوجيات والاسقاطات السياسية في عالم تاركوفسكي بالنسبة لتاريخ

واحد بالجملة السينمائية الإيمائية وحرصه على التعامل معها بشكل طبيعي للغاية.

وبصرف النظر عن التصنيفات العديدة للاتجاه الفني عند تاركوفسكي، فقد اجتمع المشاركون على أن هذا المخرج استطاع أن يؤسس اتجاهها سينمائيا متفردا في السينما السوفييتية، يجمع بين مختلف المذاهب الفنية في إطار مصطلح «السريالية الاشتراكية». وعلى صعيد آخر كان مفهوم السينما عند المخرج الراحل «السينما هي اقتناص اللحظة الزمنية المتصلة» في علاقته باستخدام الموسيقى، يشكل أهمية خاصة عند العديد من المخرجين السينمائيين والمسرحيين السوفييت والروس. فتاركوفسكي ظل طوال حياته يناهز بالتقليل، قدر المكان، من استخدام ما يسمى بالموسيقى التصويرية في السينما. وكان يقول «الموسيقى في السينما ليست ضرورية لأنها تعرقل الاستماع إلى المشهد السينمائي» و«أنا في حاجة إلى موسيقى من نوع خاص، ولست في حاجة إلى مؤلف موسيقي». ومن هنا جاء الاقتناع النسبي في خطورة الموسيقى التصويرية، والموسيقى بشكل عام، في السينما والمسرح، وأصبح العديد من المخرجين السينمائيين والمسرحيين يستخدمون تداخل الأصوات الطبيعية وما تنتجه من إيقاعات موسيقية تزيد من عمق المنظومة الدرامية في العمل الفني سواء في المسرح أو السينما.

وفي وقفة سريعة تم تسليط الضوء على عالم الطفولة والأمومة عند تاركوفسكي، كأحد المحاور الأساسية التي ارتكز عليها في فيلم «طفولة أيفان»، ورغبته الملحة في فهم وإدراك طبيعة العنف والاستبداد،

من خلال قصة الطفل الصغير اليافع الذي صار شيئا عجوزا تحت وطأة الحرب. ذلك الطفل الذي هب مدافعا عن الحياة بإنهائه لحياة إنسان آخر، واستعداداته اللانهائية لموته وموت الآخرين في آن واحد. وهذه صورة واضحة وجليّة، رغم كآبتها، لطفولة جيل تاركوفسكي. أما علاقته بالأمومة فقد كانت علاقة حميمة يشوبها البحث والتقصي، ويسيطر عليها القلق الدائم. وقد اكتسبت لديه مفهوما كونيا باعتبارها تحقيقا واستمرارية للحياة، ومصدرا للوجود الإنساني. وعلاقة وصل بين الحياة والموت، ونبعا للتواصل بين الأجداد والأحفاد. وكان تاركوفسكي يرى أن بطن المرأة الحامل أعظم بكثير من أيقونات العالم كله، ولوحة فنية رائعة تمتلك أسمى معاني الخلود. ومن هنا ارتبطت عنده الطفولة بالأمومة بهجوم الإنسان، فاستطاع أن يقطع شوطا طويلا في تنقية العديد من المفاهيم الإنسانية التي تهرأت وكانت تتدثر بفعل عوامل التخلف بكل صوره ومستوياته.

ويبقى أندرية تاركوفسكي واحدا من أهم المخرجين السينمائيين السوفييت، احتل اسمه مكانة مرموقة منذ عام ١٩٦٢م، وظل حتى الآن موضوعا للاتفاق والاختلاف. وهو الذي ظل دائما يحقق أصعب المعادلات في السينما السوفيتية، ويتحدث ببساطة عن الأمور الصعبة، ثم ينتقل بهدوء وانسيابية للحديث بصعوبة بالغة عن أوضح الأمور. وعلى الرغم مما كتب عنه في الغرب والشرق، إلا أنه لا يزال في حاجة إلى دراسة مكثفة للوقوف على الجوانب الغربية والصعبة في عالمه المتميز. وما كتبه الأديب الإيطالي البيرتو مورافيا، أو

أصبح دليلاً في يد البعض على اتهام تاركوفسكي بالتوجهات «الغربية»، ومحاولة لتصويره بالبرجوازي الصغير. مما دفع اليساريين الإيطاليين للنظر إليه بعين الشك والريبة. وبسبب هذه الأحكام الباطلة، والآراء القائمة على غير أساس، حُرمت طبقتنا الوسطى من مشاهدة هذا الفيلم الذي يعتبر مثالا حقيقيا في التعبير عن أحاسيس الجيل السوفييتي الشاب.

أما ما يخصني شخصيا.. فلقد شاهدت الفيلم في موسكو مرتين. في البداية شاهدته في عرض مغلق، وبعد ذلك مع رجال الصحافة والاعلام والنقاد، وفي الأوساط الشبابية. ولقد فهمت ماذا يعني الفيلم لورثة الثورة، هؤلاء الأولاد في سن العشرين، وأي قيم يشكلها لديهم. وأؤكد لكم بأنه لم يكن هناك أي شيء يمكن وصفه بالبرجوازية الصغيرة. ومن البديهي أن الناقد حر في تقييم العمل الفني من منطق قناعاته الشخصية. ولكن هل من العدل إعلان حجب الثقة عن الفيلم، الذي كان ولا يزال محل نقاشات حامية في الاتحاد السوفييتي؟ وهل من العدل التعرض له بالانتقاد مع اهمال كل هذه المناقشات الجارية، كما لو كان «طفولة إيفان» مجرد فيلم عابر؟

إنني أعرفكم بشكل جيد يا عزيزي اليكاتا، وأعرف أنكم لا تشاطرون نقادكم وجهات نظرهم السطحية. فهم يتحدثون عن المذهب التقليدي، وعن المذهبين التعبيري والرمزي والمنقرضين. ولكن اسمحوا لي أن أقول: إن هذه الطرق النقدية الشكلية هي بعينها طرق قديمة ومندثرة. فعند فليليني وانطونيوني تسعى الرمزية إلى الاختفاء والتواري، ولكن من أجل شيء واحد فقط، فقد كان من الواجب هنا أن يدور الحديث عن

جنكيز ايتماتوف وانجريد بيرجمان بصدد تاركوفسكي وأعماله لا يقل أهمية عما كتبه المفكر والفيلسوف الفرنسي الراحل جان بول سارتر. لكننا سوف نتعرض هنا لرسالة سارتر إلى رئيس تحرير صحيفة (أونيتا)، باعتبار أن هذه الرسالة مدخلا إلى عالم تاركوفسكي، وليست فقط مدخلا إلى فيلم (طفولة إيفان). وقد جاءت في حقيقتها هجوما حادا وشرسا على وجهات النظر النقدية الغربية بشكل عام، وضد ما كتبه بعض النقاد اليساريين في إيطاليا بشكل خاص.

عزيزي اليكاتا!

لقد عبرت لكم في أكثر من مناسبة عن احترامي العميق الذي أكنه للعاملين في مجالات الأدب والفنون التشكيلية والسينما في صحيفتكم، وأرى أن اقتران الجدية والصرامة بالحرية وعدم التحجر، كقاعدة، يسمح لهم بالاقتراب من عمق المشاكل، وفي نفس الوقت يؤهلهم للاحساس بالعمل الفني بكل غرابته وخصوصيته. كما يمكنني توجيه نفس الإطراء لصحيفتي (بايزي) و(بايزي سرا).. فليست هناك أية سطحية، وليس هناك أيأ كان بوصفه مسطحا. ويؤخذ ذلك في عين الاعتبار، وددت أن أعبر لكم عن أسفي الشديد.. فكيف حدث ما من شأنه، ولأول مرة منذ تعرفي على صحيفة «أونيتا»، أن يكون بمثابة اتهام بالسطحية للمقالات المنشورة بها وبالصحف اليسارية الأخرى عن «طفولة إيفان» أحد أعظم الأفلام التي شاهدتها في الأعوام الأخيرة؟ فعندما منحت لجنة التحكيم جائزة (الأسد الذهبي) للفيلم، عبرت ذلك عن تقييمهما العظيم له. ولكن هذا التقييم

الذي لا يمكن لأحد إرغامه على الحب، لأنه مفعم بالقسوة المتغلغلة في كيانه. لقد قتله النازيون عندما قتلوا أمه وأطلقوا النار على أهل قريته. وبرغم أنه ظل حيا، إلا أنه رأى مستقبله المحطم في خضم تلك اللحظة المهولة. لقد رأيت بنفسى الشباب الجزائري الذي لم يستطع إطلاقا نسيان ما فعله الاحتلال من جرائم بشعة، ولم يستطع قط أن يفصل عن ذاكرته الذعر والهلع من جراء تلك الممارسات الانسانية. فلم يكن هناك فرق لديهم بين ما يحدث من فظاعات في الواقع وبين ما يرونه في الكوابيس الليلية. لقد كان الاحتلال يقتلهم، فتولدت لديهم الرغبة في القتل، وارغموا أنفسهم بالفعل على ذلك. وكان عنفهم البطولي قبل كل شيء يكمن في حقدهم الدفين وهروبهم من الندم والحسرة. وعندما كانوا يحاربون، كانوا ينفصلون عن الخوف وينسونه. وإذا جردهم الليل من سلاحهم، وعادوا إلى رقة ولطف سنوات عمرهم، فإذا بالرعب والقسوة يسيطران عليهم مرة أخرى، وإذا بهم ثانية يعيشون ذكرياتهم التي يحاولون نسيانها. وهكذا هو ايفان بالفعل. ويجب أن نشكر تاركوفسكي لأنه استطاع أن يجسد أمامنا بأنه لا يوجد فرق بين الليل والنهار بالنسبة لهذا الطفل الذي يسعى لقتل نفسه، وأنه في كل الأحوال لا يعيش معنا، وإن أفعاله وهوساته تكمن في اللاوعي. انظر كيف تشكلت علاقته مع الكبار البالغين، فهو في مفرزة حربية، الضباط فيها جيدون وشجعان، وهؤلاء الرجال «الطبيعيون» الذين لم يعيشوا معاناة الطفولة التراجيدية يسهرون عليه، ويحيطونه بالدفع والحب، ويريدون بأي ثمن إعادته إلى حالته «الطبيعية»، إعادته إلى

المفاهيم الرمزية للعمل الفني، ولكن يبدو أنه لا يوجد لدينا الوقت الكافي لذلك، مع أنهم وجدوا وقتا لمحاكمة تاركوفسكي على طبيعية مذهبه الرمزي، بل وأوجدوا في رموزه تعبيرية! أو سريالية! هذا ما لا يمكن أن اتفق معهم عليه إطلاقا. لأنه وقبل كل شيء يمكن تعرية التهم الموجهة ضد المخرج الشاب، والتي نتجت أساسا من الاضمحلال وضيق الأفق الأكاديميين، وهذا ما يمكن أن يقال أيضا عن الوضع هناك في الاتحاد السوفييتي. لقد تصور بعض النقاد هناك، البعض من نقادنا الجيدين هنا، إن تاركوفسكي قد قلد على عجلة منه بعض الأساليب الغربية المندثرة، وتعامل معها بدون أي تفكير. ووجهوا إليه الاتهامات بخصوص أحلام ايفان.. «أحلام! نحن هنا، في الغرب، توقفنا منذ زمن طويل عن استخدام الأحلام! لقد تأخر تاركوفسكي، لقد كان هذا كله يمكن أن يكون جيدا بين الحربين العالميتين!». فانظر ما تكتب الأقلام الموثوق بها.

عموما فتاركوفسكي يبلغ من العمر ٢٨ عاما (لقد قال لي ذلك بنفسه، وليس ٣٠ عاما كما كتبت بعض الصحف)، وكان واثقا بأنه يعرف السينما الغربية بشكل غير جيد، لأن ثقافته أولا وأخيرا سوفيتية بكل المقاييس. وعموما فليس هناك أي مانع من انتصار البعض، لكن يجب مراعاة أنه يمكن خسارة كل شيء إذا قررنا فرض الأساليب البرجوازية مسبقا لتفسير وتأويل العمل الفني، والتي يجب أن تخرج من الفيلم نفسه، ومن صميم المعالجة السينمائية. فايفان المتهور لحد الجنون، والمتوحش، وهو البطل الصغير. وفي الحقيقة هو الضحية المثيرة للشفقة والبريئة لتلك الحرب. وهو ذلك الصبي

الأولى للفيلم تأخذنا إلى عالم الحقيقة، وعالم الهلوسات الكابوسية، أي إلى عالم الطفل وعالم الحرب. عندما تجسد لنا الهروب الحقيقي له عبر الغابات، ورؤيته لموت الأم (لقد ماتت بالفعل، لكن ملابس موتها التي لن نعرفها، كانت بشكل آخر، لن تظهر لنا إطلاقاً، لكنها ستعبر عن نفسها في رموز صوتية مفاجئة).

جنون؟ واقعية؟ هذا وذاك موجود.. ففي الحرب جميع الجنود مجانين. وهذا الطفل المتوحش شاهد موضوعي على جنونهم، لأنه أكبر مجنون فيهم. ولهذا فالحديث هنا ليس عن التعبيرية أو الرمزية، إنما عن طريقة ونمط الحكى، والمتطلبات الضرورية للعمل الفني الذي أطلق عليها الشاعر الشاب فوزنيسينسكي تسمية (السرالية الاشتراكية). لقد كان من الضروري أن يحاول النقاد فهم نوايا المخرج وتوجهاته لكي يفهموا الموضوع نفسه.. فالحرب تقتل كل من يواجهها ويشارك فيها حتى ولو عاشوا بعدها، وبشكل أكثر عمقا.. فالتاريخ يستدعي أبطاله للحياة، ويصنعهم عن طريقة موجة ما، وعن طريق نفس هذه الموجة يدمرهم حين ينهي قدرتهم على الحياة، بينما لا يكن لهم المجتمع الذي ساعدوا في الحفاظ عليه أي ألم أو معاناة.

لقد بذل النقاد مجهودات ضخمة في الاحتفاء بفيلم «الإنسان الذي يجب أن يحرق» في نفس الوقت الذي نظروا فيه بشك إلى فيلم «طفولة إيفان». بل وأشادوا بمخرج الفيلم الأول لأنه جسد شخصية البطل الايجابي بجميع جوانبها. هذه حقيقة.. فهم لم يحجبوا نواقصه، واستطاعوا أن يرصدوا اخلاص

الوراء، إلى المدرسة. وللوهلة الأولى يبدو أن الطفل يمكنه أن يفعل ذلك، ويجد لنفسه أبا من بينهم عوضاً عن الذي فقده، كما حدث في قصة شولوخوف. لكن الوقت قد فات، وهو ليس في حاجة إلى أبوين، إنما هناك شيء ما أعمق بكثير من فقدانه لهما - ذلك الرعب الأبدي المتأصل من جراء انتهاك واغتصاب الإنسان - يقضي عليه بالوحدة والاغتراب. وفي النهاية يبدأ الضباط في التعامل معه بمشاعر يختلط فيها الحنان بالدهشة والريبة. فهم يرون فيه كائناً غريباً وجيداً، لكنه غير مريح أو مطمئن، يحقق نفسه فقط عن طريق قوته التدميرية، ولا يستطيع قطع الخيط الذي يربط الحرب بالموت. كما أنه ليس في حاجة إلى هذا العالم القاسي لكي يحيا ويعيش، فهو يتحرر من الخوف والرعب أثناء المعارك الحربية، ثم تسيطر عليه بعد ذلك حالة من الرقة واللطف والحنين. فالضحية الصغيرة تعرف أن المطلوب منها هو الحرب والدم والانتقام. وهناك ضابطان يحبانها، لكن ماذا بخصوص الطفل نفسه؟ يمكننا القول ببساطة بأنه يكرههما، فالحب بالنسبة له طريق مغلق دائماً، على الرغم من أن كل شيء في هلوساته وكوابيسه يملك سبباً موضوعياً. والمسألة هنا ليست في بعض لحظات الشجاعة، أو في تقصي الحالة «الذاتية» للطفل، إنما في كون العالم كله بالنسبة له يبقى عبارة عن فزع وهلوسة، وحتى هو نفسه، ذلك المتوحش والشهيد المعذب، يصبح فزعا وهلوسة بالنسبة للآخرين في هذا العالم. ولذا فكوابيسه ستظل دائماً موضوعية، ومن خلالها سنستمر في رؤيته من الخارج، بالضبط كما في المشاهد «الحقيقية». وبالتالي فالأحداث

الشخصية للأمر الذي تدافع عنه، وكذلك تنتهي الأنانية لديها. أما أنا فلا أرى شيئاً جديداً في ذلك. وعلى أي حال فإن أعظم الأعمال الفنية للواقعية الاشتراكية قد جسدت لنا دائماً أبطالا في غاية الصعوبة والتركيبية بجميع اختلافات سلوكياتهم ومظاهرهم، وبرصد وقارهم وهيبتهم ونبههم مع الإشارة إلى بعض نقاط الضعف عندهم. ولكن الإشكالية ليست في رصد وتحديد عيوب ومزايا الأبطال، إنما في طرح مفهوم البطولة للمناقشة، وهذا بالطبع ليس من أجل أن نرفضه، ولكن من أجل أن نفهمه. إن فيلم «طفولة إيفان» يفسر في هذه البطولة ضرورتها وازدواجيتها في أن واحد. فالصبي ليس لديه أي مزايا على الإطلاق، ولا توجد لديه نقاط ضعف أيضاً.. هو في مجمله ما نتج من صناعة التاريخ له بعد ما أُلقي على الرغم منه في الحرب، وبعد أن شكّل كليا من أجلها. وهو يوحى بالرعب والقزع للجنود المحيطين به لأنه لا يستطيع إطلاقا الحياة في زمن السلام بعد ما تجذرت فيه القسوة المولودة من الرعب والكآبة، والتي تبعث فيه القوة وتساعده على الحياة، وتقوده إلى الذود عن المهمة الخطيرة للاستطلاع. فماذا كان يمكنه أن يصبح بعد الحرب؟ وحتى لو أنه سيعيش فإن البركان المتفجر دائما في صدره لن يهدأ أبداً.

فهل هنا لا توجد في شكل واضح وجهات نظر نقدية للبطل الإيجابي؟ إنهم يجسدونه كما هو في الواقع.. معذب ورائع أيضاً. يجعلوننا نشاهد المصادر المأساوية والمظلمة لقوته، ويدلون على أن هذا الوقود الحربي قد جُهِز بشكل جيد لزمن الحرب، ومن أجل ذلك فقد حكم عليه أن يصبح وحيدا معزولا في مجتمع

السلام. فالتاريخ يختار الناس، ويدفع بهم في خضم حركة ما، ثم يجبرهم على الموت تحت وطأتها. وهناك وسط الناس المسالمين الذين على استعداد للموت من أجل السلام، ومن أجله فقط يحاربون، نجد هذا الطفل المحارب المجنون يحارب فقط من أجل الحرب، ومن أجلها فقط يعيش في وحدة قاتلة وسط الجنود الذين يحبونه. وبما أنه طفل فإن روحه الجزعة الواجمة تحفظ في داخلها رقعة الطفولة، لكنها ليست قادرة بعد الآن على الاحساس بها، أو التعبير عنها. إضافة إلى أنها لو تركت مع أحلامها، وأعطيت الهدوء والسكينة لعدة دقائق كي تجتر هذه الأحلام، يمكننا ببساطة أن نكون واثقين بأن هذه الأحلام ستتحول من تلقاء نفسها إلى كوابيس.

لقد أحاط تاركوفسكي إيفان بالحياة. الحياة بالرغم من الحرب. وفي الحقيقة فإن غنائية الفيلم تكمن في أشياء عديدة، في السماء المضيئة بفعل زخات الرصاص، والمياه الهائجة، وفي الغابة اللانهائية. وهذه هي حياة إيفان نفسها: الحب وجذوره المفقودة، وكل ما كان، وكل ما سيكون، على الرغم من أنه لا يتذكر أي شيء عن ذلك.. عما يراه الناس فيه وحوله.. وعن كل ما لن يقدر أن يراه بعد الآن. انني لا أعرف شيئاً أكثر إثارة للتوتر والقلق من هذا الحدث الطويل.. مرور عبر النهر، طويل وبطيء ومجهد. وبرغم هلع وعدم ثقة الضباط المرافقين لإيفان والذين ترعبهم فظاعة الصمت الكثيب المطبق من حولهم، نجد الطفل الذي يتعقبه الموت لا يلاحظ أي شيء، ويرتمي على الأرض ثم يختفي ذاهبا لملاقاة العدو. وإذا بالقارب يتجه إلى الشاطئ المقابل، والصمت يخيم على

والكبرياء في صدرها. إن مجموعة الرجال ستذهب لحال سبيلها، والباقيون على قيد الحياة سيكدحون قدر طاقتهم. ولكن هذا الموت البسيط، وتلك القشة اليابسة التي كسرهما التاريخ ستظل سؤالاً ليس له إجابة، من أجل أن تجربنا على رؤية كل شيء من منظور جديد.. منظور تراجيديّة التاريخ. إن «طفولة ايفان» ذكرتنا بذلك، وبأسلوب هادئ ومتفجر. فالطفل قتل، وهذه نهاية غريبة. بمعنى انها لحظة من المستحيل احتمالها. وهذا أعتقد أن المخرج الشاب أراد أن يتحدث عن نفسه وعن جيله، وليس عن هؤلاء الذين استشهدوا. لقد أراد أن يتحدث عن هؤلاء الذين حطمت الحرب وأثارها طفولتهم. وبالتالي فالفيلم بهذا الشكل يعرض لنا تلك الخصوصية الروسية. أما عندنا في الغرب فقد تكيفنا مع ايقاع (جودار) الاهليلجي السريع، ومع بطء (انطونيوني) البروتوبلازمي. لكن الجديد هنا هو وجود سرعة جودار وبطء انطونيوني لدى تاركوفسكي الذي لم يقلد لا هذا ولا ذاك، إنما أراد أن يعيش زمن الحرب في بطئه البشع وفي الفيلم أيضاً.

النهر، والمدافع تصمت، وأحد الجنود يهمس للآخر «إن الصمت هو الحرب»... وفي نفس هذه اللحظة يعلو صوت الصراخ والصفارات مفجراً ذلك الصمت.. إنه السلام. والجنود السوفييت الفرحون يقتحمون دائرة برلين، ويصعدون الدرج مسرعين. وعلى ما يبدو أن أحد الضابطين - الثاني - قد قتل. وهناك في زاوية ما توجد بعض الكتيبات العسكرية، فالرايخ الثالث كان بيروقراطياً.. على كل شيء، ولكل شيء، علقت صور مطبوع عليها أسماء أصحابها. ويرى الضابط الشاب في واحدة منها صورة ايفان وهو مشنوق بسنواته الاثني عشر. وفي خضم بهجة البشر الذين ضحوا بكل شيء من أجل حقهم في بناء الاشتراكية، نرى الهوة القائمة وإلى جوارها أشياء كثيرة، ونرى الخسارة الفادحة.. موت الطفل في حالة من الحقد واليأس.. ولا شيء حتى الشيوعية القادمة، يستطيع أن يعيده مرة أخرى. إنهم يعرضون علينا كل شيء.. الفرحة الغامرة، والمصيبة الخاصة بالهائلة، وعدم وجود آلام الإنسانية الوحيدة القادرة لحظتئذ على كتمان الألم